



أكتوبر - نوفمبر ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



shiabooks.net

رابطہ بذیل < mktba.net

ادب وقت

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني النقدي الموحد

العدد الثامن

السنة الأولى

أكتوبر

نوفمبر ١٩٨٤

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ مسكوتير التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات : مجلة أدب ونقد - مقر جريدة الأهرام ٢٣ ش عبد الحالق شروت

القاهرة - الرقم البريدي ١١٥١١

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب وقت

بمبادرة حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

صفحة

- ٤ د. الطاهر أحمد مكي * الحركة الأدبية في الأتاليم
- ٨ حلمي سالم * هل الثقافة العربية مأزومة
- ١٧ محمد عفيفي مطر * شعر : فرح بالماء
- ٢٨ اسماعيل العادلي * قصة قصيرة : حوار عائلي
- دولة الانسلاط * دولة الانسلاط
- عن النهضة في الفكر المغربي الحديث عبد القادر الشاوي
- (المغرب)
- ٥٤ هاندا سعيد * قصة قصيرة : شمس
- (لبنان)
- ٥٨ يوهان شاوي * شعر : تصائد
- (العراق)
- ٦٠ د. أحمد محمد البدرى * صورة المهدي الدنقلاوي السوداني
- (السودان)
- في شعر معاصريه
- ٧١ جاسم الياس * شعر : ليالي ما وراء البحار
- ٧٣ محمد كشيك * قصة قصيرة : بوابات صحراوية

صفحة

- * مسرح الكسى اريوزوف ٧٨ احمد الخميسى
- * شعر طائر ٩١ عبد الفتاح شهاب الدين
- * قصة قصيرة : الوميض ٩٣ سهر القيل
- * ثلاثة خطابات عن المسرح لالفريد فرج ٩٥ نبيل فرج
- * شعر : السمسمار ١٠٢ مهدي محمد مصطفى
- * الممارسة الابداعية في تجربتي الشعرية ١٠٤ عز الدين المصاهرة
- * شعر : الجسدار ١١٨ مصطفى بيومي
- * عن سجننا العربي الكبير قالت لي فرائدة فرنسية محمد المخزنجي ١١٩
- * انها حلقات في سلسلة واحدة د. سعيد اسماعيل على ١٢٥
- * حوارات : حوار مع الدكتور محمد براده اجرتة : سهام بيومي ١٢١
- * المكتبة العربية : قراءة في : نماذج من الرواية معين بسيسو ١٢٨
- الاسرائيلية المعاصرة عرض وتعليق : احمد فضل شبلول
- * المكتبة الاجنبية : القرد المتسرول د. منى ابو سنة ١٤١
- * دليل المصطلحات الادبية ١٤٨ احمد الخميسى
- * سسينما : من برج المدايح الى بيت القاضي محمد الشربيني ١٥٠
- * مسرح : العلاج .. مجنوبا نحو النور ناصر عبد المنعم ١٥٣
- * القصة المغربية بين المحاولة والتجاوز احمد اسماعيل ١٥٦
- * في ذكرى السنباطي .. غاب اهل الفن مصباح قطب ١٥٨

الحركة الأدبية في الأقاليم

د. الطاهر أحمد مكي

كانت مشاعري وأنا آخذ طريقى الى مهرجان الشعر الذى اقامه
النادى الادبى فى كلية الآداب بقنا على مسرحها منذ اسبوعين ، مزيجاً
من اللابالاة والمجاملة ، رغم ان قائمة الشعراء الذين سوف ينشدون فيه
بلغت خمسة عشر شاعراً بالتنام والكمال .

وكن وراء هذا الاحساس المتشائم ندوات كثيرة رايتها فى القاهرة،
على امتداد سنوات طويلة ، فى جمعيات ادبية متعددة ، تتزاحم فيها
اسماء شعراء كثيرين ، بعضهم يجيء من وراء الماضى ، ويحاول ان
يفرض على الحاضر ، وثبان يحاولون ان يجدوا لهم فى زحام الشهرة
والنشر طريقاً ، وان يسبعوا الآخرين ما عندهم وسط صخب الحياة
وضجيجها ، ونقاد بعضهم شمر بأنه يتلاعب وهو ينقد ، وآخر عرف
بأنه يجامل وهو يقيم ، وثالث تعود ان يعمى اسمه دون ان يحضر ،
وأخى الى المهرجانات المعلن عنها ، فاذا كل ما قرأت عنها فى اعلانات
المصحف أو صفحات الأنب ، زيفاً لا يعكس الواقع ، وتزييف لا يمثل
الحقيقة ، واذا بالشعراء لا يبلغون نصف العدد المعلن عنه ، والنقاد
غير الذين ذكرت اسمائهم ، والمستمعون فى حجم الشعراء او دونهم عدداً .

هذه الصورة في قناتها كانت وراء تشاغل خطوى وأنا ذاهب الى مهرجان الشعراء في قنا ، فلما اخذت مكائى في القاعة ، واخذت اتأمل ما حولى ، وجدتها غاصة بجمهور جاء يسمع ، والشعراء الذين وردت اسماؤهم في قائمة الدعوة حضروا جميعا ، وانضم اليهم آخرون من جمهور القاعة ، صعدوا الى المنصة ، يحيون الجمع بشعر مرتجل ، ولم يتحرك احد من الحضور منصرفا الا مع آخر شاعر ، وبعد سماع آخر تعليق .

امام اقبال الجمهور على الشعر الذى يلقى ، وحسن استماعهم له ، وجودة ما انشد المبدعون ، لم اعد مجاملا يصفق دون ان يعى ، ويستجيد ما يسمع دون ان يتبين ما فيه من روعة ، وغبرتنى يقظة أصبحت اهتماما ، متتابعة ، فاعجابا ، فاندماجا مع المبدعين والمستمعين ، وبحت هذه اللحظة المتوهجة كل ما ترسب في أعماقى من رتابة ندوات القساهرة وشحوبها ، وما تثيره من ملل يبلغ حد الغيظ أحيانا .

كان الشعراء شبابا كلهم ، بين الثامنة عشرة والثلاثين ، وكلهم اقرب الى البداية منهم الى النهاية ، وأول ما هزنى منهم ، وأحيا فى أعماقى ذابل الأمل ، وأزهر شاحب الرجاء ، القاؤهم المصربى الجليل ، فلا تلجلى فى الالتقاء ، ولا خلل فى الأصوات ، وإنما كل حرف من العربية يأخذ حقه فى النطق جهارة أو خفوتا ، مدا أو قصرا ، ولا خطأ فى ضبط الكلمات بنية أو آخر ، حتى مقدم البرنامج ، وكان شابا ومرتبلا ، لم تخفه لغته مرة واحدة ، وهو يطلق ، ويتحدث على البديهة ، فى نطاق ما تقتضيه المناسبة ، بصوت نخب ، ذكرنى بتلك الثيرة الشجية التى ميزت القساء عمالقة الجيل السابق .

صعب على ان أقيم بقدرة الشعر الذى سمعته ، لائى اومن دوا ما ان الفن الجيد لا يكشف أسراراه مع القراءة الأولى ، فما بالك بالسماع ، ولكن ذلك لا يحول دون أن أبدي بعض الملاحظات العابرة ، وقتلها هناك امام الشعراء وجمهور المستمعين انفسهم ، حين توسلوا فى بعض الخير ، فعهدوا الى بان أقول رأى فيها سمعت ، والحو ، وأصروا ، رغم اعتذارى المتكرر .

كان الشعر الذى ألقى عموديا فى أكثره ، صحيحا من حيث اللفظة والبناء ، سليم الموسيقا فى مجمله ، يستخدم من تقنيات الشعر الحديث : الحوار ، وتوظيف التراث ، والتجسيم ، والتجسيد ، ويتكئى بعناية على الصورة الشعرية الجيدة ، وبعض الشعراء غاب عنهم

التشاؤم على نحو اعترف بأنه أزعجنى ، فقد ألمنى أن تكون هذه ،
وهم الشباب الغض والمرئى ، نظرتهم الى الحياة ، مع ادراكى
لضواغط الحياة التى يتعرضون لها ، والمعاناة التى يعيشونها ،
ولقد وددت لو انهم تعلقوا بالامل ، وبشروا بالتفاؤل ، وناضلوا من اجل
تغيير الواقع المرير الذى نشكو منه جميعا .

وعتبت عليهم كذلك ، أن قصائدهم تدور كلها حول الحب والمرأة ،
وهما امران مهمان فى الحياة دون شك ، ولكن من الخطأ ايضا أن نتصور
انها كل الحياة ، وأن حركة الشعر وقف عليهما . فهناك الكثير الذى
يمكن أن تقع عليه احساس الشاعر اذا وسع دائرة تجاربه وخبراته ،
وتجاوز ذاته وهويته الشخصية الى العالم العريض حوله ، فى جوانبه
الايجابية والسلبية على السواء ، وهناك فى عالم الفلاحين ، ودنيا
العمال ، ومجتمع الكادحين ، والذين يمنعون الحياة فى وطننا ، والذين
يدبرونها ايضا ، الكثير الذى يستحق التأمل ، ويثير الانفعال ،
وجدير بالتصوير والتعبير منه .

والحق ان شاعرين على الأقل لم يكن غزلها على ظاهره ، وانما
وظفاه للتعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية ، وهو امر حمدها لها ، كما
أن هناك من أسر الى بأن قبضة مباحث أمن الدولة خانقة فى الاقاليم ،
ففى تدس انفسها فى كل شيء ، التائه والخطر ، الحركة والتعبير ، تلاحق
اللائى يضمن النقاب فى الجامعة ، والذين ينشدون الشعر الوطنى
فى التودعات وأن شعراء المهرجان كلهم بين طالب وموظف ، وأن ما قالوه
لا يمثل اتجاههم الغالب ، وأن دفاترهم الخاصة تضم شعرا وطنيا كثيرا
وجيدا ، يصور همومهم مواطنين يحملون بوطن أكثر سعادة وعدلا .

ولحظت أن المرأة تمثل ما يقرب من ثلث الجمهور المستمع ان لم يكن
أكثر ، على حين خلت منهن قائمة الشعراء المنشدين ، ولم أتردد فى الالتقاء
بملاحظتى علنا ، وجاء الرد سريعا : ان بينهن شاعرات من المستوى
نفسه ، ولكن التقاليد الضاغطة لاتزال ترى فى المرأة الشاعرة شيئا غير
محبب ، اذا استخدمنا التعبير المذهب ، وهى مخلفات غير صحية أئمنى أن
نأتى عليها بالثقافة والتوعية والشجاعة ، لأن فتياتنا يملأن الجامعة
هناك ، ويعملن فى كل المجالات ، ومن حقهن أن يمارسن اسمى ما يملك
الإنسان ، وهو القدرة على التعبير عن مشاعره ازاء ما يرى ويحس ،
وانها لتفرقة غير مقبولة ان ترتضى منهن أن يكن رسامات ، وعازفات
موسيقى ، ثم نضيق بهن شاعرات ، أو كاتبات .

كان عيب الشعراء على العاصبة مثله في صحافتها وإداسها .
وتليفزيونها ومجلاتنا الأدبية كبرا ، فلا احد يهتم بهم ، او يعنى بما يرسلون
في البريد . ولم تكلف الاذاعات نفسها يوما ان تستجيب لهم ، ولم يحاول
الدايفزيون مرة واحدة ان ينقل لهم مهرجانا على امتداد تاريخه ، وهم
يشعرون حين يوازنون بانفسهم بين ما يقرأون في الصحف ، او يسمعون
في البرامج المختلفة ، او في الأمسيات الشعرية ، انهم ليسوا دون الآخرين
موهبة ، ولكنهم ليست لهم أية حقوق . والشقة بينهم وبين العاصبة
بعيدة ، والتردد عليها يكلف وقتا ومالا .

واكثر ما قالوه صحيح ! وتذكرت على الفور ان مدير تحرير هذه
المجلة الناقدة **فريدة النقاش** اقترحت ونحن نخطط لموضوعاتها ، ان يتضمن
كل عدد منها دراسة علمية مستفيضة للحياة الأدبية في اقليم من اقاليم
مصر المختلفة ، ولكن تراحم المشاغل وتعقدها حولنا تعد بنا عن تنفيذ
الاقتراح على النحو الذى ننتهنا . ولكنه لا يزال في الخاطر ، ولعل في اعداد
قريبة نجعل منه شيئا واقعا ، فنلقى بعض الضوء ، ونعطى شيئا من الحق ،
لادباء الاقاليم المنسيين والمظلومين .

مصر بخير ، ولكن خبرها الآن في الاقاليم ، فاذا اردنا ان نعيد الى
حياتنا الأدبية رونقها وبهاءها ، وقوتها وصلابتها ، فلنترك وراء ظهرنا
حياة الاحتراف والافتعال في القاهرة ، ولنبحث عن الأصالة والعفوية
هناك ، بعيدا ، في قرانا ومدننا الصغيرة ، ولنحاول ان نمد اليهم
يد العون ، وان نجلبهم الياس والاحباط ، وهما ثمر ما يصيب اديب
او فنان .

د. الطاهر أحمد مكي

هل الثقافة العربية مأزومة؟

خلى سالم

منذ سنوات عديدة ، والحديث متصل حول « أزمة الثقافة العربية » .

وقد استقبلت حياتنا الفكرية العربية موجات متتالية من الاجتهادات بمصدد توصيف الأزمة ونحصر أسبابها وتلمس سبل تجاوزها ، قام بها نفر جساد من المفكرين والباحثين والمثقفين العرب — جيلا اثر جيل ومدرسة اثر مدرسة — على اختلاف مواقعهم الفكرية والاجتماعية .

منهناك الاجتهادات التي رأت ان اساس الأزمة هو اساس « سياسى » ، يتداخل مع أزمة الديمقراطية في البلاد العربية .

وهناك الاجتهادات التي نظرت للأزمة باعتبارها أزمة « العقلانية » في الفكر العربى .

وهناك الاجتهادات التي جعلت جوهر الأزمة يكمن في خلل المصياغة السليمة بين « التراث » و « التجديد » أو بين « الأمالة » و « المعاصرة » .

وهناك الاجتهادات التي ربطت الأزمة بالطبيعة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لبلدان « العالم الثالث » عامة ، والعالم العربى خاصة ، ضمن الاطار الواسع للثقافة « التابعة » .

وهناك وهناك وهناك .

جهود جادة طرحت السؤال وساهمت في الاجابة بمساهمات هامة وكبيرة .

على أن السؤال نم يطرح . مرة ، في صيغته التالية :
هل حقاً هناك أزمة في « الثقافة العربية » ؟ أو على
الأدق :

ما هي ، بالضبط ، الثقافة « المازومة » ، في حياتنا
العربية ؟

واية ثقافة هي المقصودة ، على التحقيق ؟

* * *

إن التأمل الناحص في السؤال بصيغته هذه ، سيفتح أمامنا طرقاً
في القضية متنوعة ومختلفة عن الطرق التي كان السؤال بصورة السالفة
يؤدي إلى إجابات عنها ، وإن كانت إجابات هابة وكبيرة .

وعند هذا السؤال ، يمكن أن تنفتح فكرة يشير مؤداها إلى أن الحديث
المتصل عن « أزمة الثقافة العربية » ربما كان — من أساسه — غير صحيح ،
أو — على الأقل — منطوياً على مغالطة عظيمة .

وتضيف الفكرة : أن الأزمة ، إنما هي — في حقيقة الحال — أزمة
ثقافة الطبقات المسيطرة في البلاد العربية ، وليست أزمة « الثقافة العربية »
على إطلاقها الذي يرى للثقافة العربية « كتلة » كاية واحدة .

وتخلص الفكرة إلى أن الثقافة النقيض لثقافة الطبقات المسيطرة ،
هي — على عكس ما يرى القائلون بالأزمة — في حالة ملحوظة من حالات
نموها وتطورها الكبيرين .

ولننصل الفكرة قليلاً .

* * *

إن معظم الذين يرون أن « الثقافة العربية » تعيش حالة « أزمة »
شديدة ، ينطلقون من مفهوم للثقافة العربية « يطابق » بين الثقافة
السائدة التي تنتجها وتروج لها الطبقة السائدة (السائدة سياسياً
واقتصادياً واجتماعياً وأيدولوجياً) وبين مجمل الثقافة العربية .

ومثل هذه « المطابقة » تنطوي على مزلق نظري ، يتجسد في الخلط
بين « الجزئي » و « الكلي » حتى يستحيل الجزئي مسحوباً على الكلي ،
بمساوياً له ومطابقاً .

كما أن مثل هذه « المطابقة » ، تنطوي على الوقوع في خطأ الرصد
الواقعي والاجتماعي .

إن أصحاب نظرية « أزمة الثقافة العربية » يتجاهلون أن هناك
ثلاثتين لا ثقافة واحدة : ثقافة الطبقات السائدة القاهرة ، وثقافة
الطبقات المسودة المهورة ، أي : الثقافة البرجوازية ، والثقافة التقدمية .

والواقع ، أن الثقافة التي تعاني أزمة شديدة ، هي ثقافة الطبقات
السائدة القاهرة .

وهنا ، نحب ان نشير الى انفسا حينما قلنا بوجود « ثقافتين » .
مشيرين الى الخلط بين « الجزئى » و « الكلى » ، لم يكن القصد من القول
الزعم بان انفصالا عسفا يشطر الثقافة العربية شطرين محزولين ، ولا لزعم
بان الثقافة « البرجوازية » مجرد جانب جزئى قليل فى الكل المعام
للثقافة العربية .

على ان ثقافة الامة ، عادة ، هى جماع ثقافة كل الطبقات التى تشكل
هيكل الامة الاجتماعى . وثقافة الامة ، بذلك - ليست محصورة او مقصورة
بثقافة طبقة من طبقاتها .

ومصبح ان كل مرحلة تاريخية ، بحسب معطياتها وتركيب القوى
الاجتماعية بها ، تبرز واحدا من عناصر هذا الجماع الثقافى ، ليصبح
الطرف الاوسع تأثيرا والابرز دورا (وهو فى حالتنا هذه : الطرف
البرجوازى) نظرا لتصدبها لقيادة العمل الوطنى والاجتماعى فى فترات
صعودها التاريخى ، لكن ذلك لا يعنى - بحال - الفناء الاطراف
الاخرى فى هذا الجماع الثقافى .

على ان اللحظة التاريخية الراهنة ، قد تركت لمسات جديدة على لوحة
التركيبة الاجتماعية - الثقافية العربية .

فمثلا شارفت هذه الطبقات السائدة والحاكمة - فى مجتمعاتنا
العربية - طريقها المسدود ، على الصعيد السياسى ، فقد شارفت هذه
الطبقات الطريق نفسه ، على المستوى الثقافى .

ان هذه الطبقات البرجوازية التى تصدت لقيادة بعض حلقات
ومراحل النضال الوطنى والسياسى والاجتماعى العربى ، قد وصلت اليه
الى مأزقها النهائى : الذى تجسد ، ويتجسد ، فى عجزها الكبير فيما يتعلق
بالمسألة الوطنية ، سواء من ناحية مواجهة (اسرائيل) او ما سبى (بالصراع
العربى الاسرائيلى) او من ناحية مواجهة الامبريالية ، فى صورتها الحديثة
المتجددة .

كما يتجسد فى عجزها الكبير ، فيما يتعلق بالمسألة الاجتماعية ، عن
انجاز وعدها بالمعدل الاجتماعى و (تذويب الفوارق بين الطبقات) وتوفير
حياة اجتماعية كريمة للشرائح البسيطة الفقيرة من شعبها الذى اولاهها
تيسادته نظير هذا الوعد الموعود .

كما يتجسد فى عجزها الكبير ، فيما يتعلق بالمسألة الاقتصادية ،
عن تحقيق دعواها بانجاز اقتصاد وطنى (مستقل) .

ويتجسد ، اخيرا ، فى عجزها الكبير ، فيما يتعلق بالمهمة الديمقراطية ،
عن تحقيق مجتمعات ديمقراطية حقيقية .

ان هذه الطبقات ، ازاء هذا المعجز المتعدد ، تنكس اليوم او تنقلب
على مجمل دعواها وشعاراتها السابقة .

وإذا أتينا للصعيد الثقالي ، سنجد أن هذه الطبقات ،
 مثلما انقلبت على دعاواها وشعاراتها بخصوص المهام
 الوطنية والاجتماعية والاقتصادية والديمقراطية ، فانهمسا
 تنقلب على دعاواها وشعاراتها في الفكر والثقافة ، لتصبح
 - كما نرى بوضوح - أضيق صدرا بالانجاهات اللببرالية
 والعقلانية والعلمانية والحدائية في الفكر العربي ، ماهيك
 عن الانجاهات الفكرية التقدمية .

انها - باختصار - تنقلب (حتى) على اعلامها
 ورموزها الفكرية . الذين ساسوا . في لحظه سبأه . في
 دفع هذه الطبقات الى مدارة المد الوطني في مقدمة
 قيادة مرحلة النهضة ، او ما كان ينبغي أن يكون - بحسب -
 مرحلة النهضة البرجوازية العربية الحديثة !!

ليس غريبا إذن - في هذا السياق - أن تنتكر هذه الطبقات للنزوع
 الطماني والمقلاني لمكرين برجوازيين كبار مثل زكي نجيب محمود ولويس
 عوض ، أو - حتى - للنزوع القراني التجديدي لمكرين اسلاميين مفسرين
 مثل عبد الرحمن الشرقاوي وحسين أمين ، مثلما فعلت منذ نصف قرن مع
 علي عبد الرزاق وطه حسين .

وليس غريبا - في هذا السياق - أن تنبمض ، أو تبعث : شتى
 الاتجاهات السلبية والثبوتية والرجعية في الحياة الفكرية العربية .

كل هذه الملامات ، انما هي تعبير عن « أزمة الثقافة البرجوازية
 العربية » تصديدا ، لا عن أزمة « الثقافة العربية » في انمائها العريض .

* * *

ولقد انفجر الحديث مجددا ، بعد حصار بيروت عن أزمة الفكر
 العربي ، مثلما انفجر من قبل بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وبعد أكتوبر ١٩٧٣
 ومشتقاته من صلح ومهادنة وسلام (مصرى اسرائيلي) وشقاق (مصرى
 عربى) .

علا الحديث بعد حصار بيروت مشتملا بنسار حرائق بيروت وغارتها
 في دم الفلسطينيين : عجز العقل العربي ، انهيار الثقافة العربية ،
 وما الى هذا القبيل من مترادفات اليمة .

والحق ، أن الحقيقة التي جلتها حرائق حصار بيروت ، كانت تعبر
 عن « انهيار جذرى » .

لكن الذي غاب عنا - وعن المتحدثين عن أزمة الفكر العربي برمته ،
 خاصة - هو التحقق من أن هذا الانهيار الجذري كان - في جسوه
 الحال - انهيارا جذريا للفكر العربي الرجوازي . كتجل من تجليسات
 الانهيار الذي أصاب الأنظمة والطبقات التي أمرزته وسيدته في سبساء
 العرب .

ان المهزوم الاول في بيروت، كان الانظمة العربية وفكرها ، لا الشعوب وفكرها . فالشعب العربي في بيروت هو الذى صمد ، والثقافة السورية المقدمة العربية في بيروت هي التى صمدت .

بل ان صبت بعض (الشعوب) العربية في اقطارها ، هو — فحقيقة امره — صبت بضاف الى رصيد الانهيار للانظمة العربية ، لا لهذه الشعوب بالتحديد . تلك الانظمة التى تبارس على شعوبها اشكالا من الكبت والقمع والعزل منعتهما — وتدنهما — من مزاوله تعبيرها عن نفسها بغير ما يزيد عن ربع قرن .

* * *

هذه الزاوية من مسالجة القضية ، تجعلنا نرى بوضوح ، ان الثقافة الوطنية والتقدمية العربية غير منهارة وغير مازومة ، بالمعنى الذى يسود الحديث عن « أزمة الثقافة العربية » بعامة .

وهنا ، نبادر الى القول بان الثقافة الوطنية والتقدمية العربية ليست خالية من المشاكل الكبيرة ، فمثل هذا القول سيكون ضربا من ضرب الوهم الزائف والغرور الخرب . فالثقافة الوطنية والتقدمية العربية مشاكلها البسارزة ، ولعل أهمها مشكلة التواصل والاتصال مع جهازيها العربية العريضة .

مع ما يرتبط بهذه المشكلة من مشاكل نظرية ونضالية : مثل مشكلة خصوصية الطرح المادى الجدلى في بلدان العالم العربى ، وتطسيوره تطويرا ينبع عن جيلة السبات (الاجتماعية والثقافية والتاريخية) للبلدان العربية ، ضمن الأسس المنهجية العامة لهذا الطرح المادى الجدلى .

وليس الحديث عن « أزمة حركة التحرر الوطنى العربية » الذى بدا يسرى في الأوساط الثورية العربية في الآونة الأخيرة ، الا اشارة — من بعض وجوهه — الى نصيب الثقافة التقدمية والفكر الثورى من هذه الأزمة .

ان المفكرين الذين يمحسون — نظريا — أزمة حركة التحرر الوطنى العربية يشيرون الى أن هذه الأزمة تنطوى على الانصاح عن مشكلتين متشابكتين :

الاولى ، هي عجز الطبقات البرجوازية^١ التى تقود الحركة، حتى الآن (عن اكمال مسيرتها بالمسدى الذى تتطلبه مصلحة شعوبها .

والثانية ، هي انتقار الطبقات الشعبية للنمو والنضج الكاملين اللذين يؤهلانها لقيادة العمل الوطنى بديلا عن الطبقات البرجوازية .

وبين المشكلتين تتعامل الأزمة الكبيرة .

ومن هذا الضوء ، يمكن القول أن « مشكلة » الثقافة التقدمية تختلف في (طبيعتها) عن « أزمة » الثقافة البرجوازية .

أن مشاكل الثقافة التقدمية ليست — على أية حال — من نوع محنة الانهيار الذاتى والافلاس الداخلى التى تعانيها ثقافة الطبقات السائدة .

الآزمة هنا - في الفكر التقدمي - هي أزمة نمو وصمود ، بينما هي هناك - في الفكر البرجوازي - هي أزمة انحدار وزوال .

وثمة فارق جوهري بين مشاكل « الحياة » ، ومشاكل « الموت » .

هو الفارق التاريخي بين بدايات تبلور طبقة ناهضة ، وبدايات انحدار طبقة سائدة » .

* * *

لقد شهد الفكر الوطني والتقدمي العربي في السنوات الثلاثين الأخيرة تطورات ملحوظة : عجلت على توسيع آفاقه النظرية والايديولوجية . وعلى تنويع وتجديد الطرق التي يربطها ، والقضايا التي يتصدى لها بالبحث والتحليل .

وشهدت الحياة الفكرية العربية قدرا خصباً من الاجتهادات والاطروحات الفكرية والسياسية والفلسفية والادبية الهامة ، التي ساقها اصحابها من منظور تقدمي .

ان الابداعات الفكرية المتجددة والجريئة لكل من : حسين دروة والطبيب تيزيني ومهدي عامل وادونيس وعبد الكريم الخطيبى وانور عبد الملك وسهير أمين ، وغيرهم ، لا يمكن ان تعد علامة على انهيار الثقافة العربية ، بل انها - تها - علامة بارزة على نمو واتساع وثرء الفكر الوطني والتقدمي العربي .

بل ان المرء لا يكون مغالياً او شاعلاً ، حينما يقول ان وجه الثقافة الوطنية والتقدمية العربية على صعيد الابداع الادبي - كمثل - هو الوجه الأكثر اشراقاً وعلواً في الحياة الفكرية العربية .

ذلك ان الانتاج الباهر لشعراء مثل : محمود درويش وسعدى يوسف وعبد اللطيف اللعبي وادونيس ، او لروائيين مثل : الطاهر وطار والظاهر ابن جاون وعبد الرحمن منيف واميل حبيبي وحليم بركات وغيرهم ، ليس الا دليلاً ناصعاً على حيوية وتقدم الابداع الوطني والتقدمي العربي .

ولسنا نود الاستطراء في عرض المجالات المختلفة في حياتنا الفكرية والثقافية والابداعية ، فليس ذلك هو الغرض الاساسي . وحسبنا تلك الاشارة السريعة الى ما عرضنا في مجال الابداع الفكري والشعري والروائي ، كمثل .

* * *

اذن ، لساذا يسود الحديث ، بهذا التعميم الخاطئ ، عن أزمة الثقافة العربية بأسرها ؟ او على الاق لساذا يبدو الأمر - فعلاً - كانه « أزمة الثقافة العربية الشاملة » ؟

الواقع ان عدة عوامل تتداخل - مجتمعة - تمنع او لتصطنع هذا الشعور العام بان هناك « أزمة شاملة » في الثقافة العربية الراهنة .

من هذه العوامل ، ان اغلب الحديث الاساسي حول أزمة الثقافة العربية ، يصدر عن المفكرين البرجوازيين « العقلانيين - والمستقرين - والعلمانيين » .

وهؤلاء هم ، حقاً ، أولى بالتأسي والتألم ، لأنهم هم المخفولون
الإنسانيون في طبقتهم وفي فكر طبقتهم ، وهم الذين زحزحهم التراجع
والمعجز البرجوازي الى أواخر الصنفون محاطين بالانكار والشكوك ، بعد
أن كانوا ينصرون الصنفون محاطين بالتقدير والضوء انذى يليق بفكرين
رواد ، إبان فتوة طبقتهم وصعودها الوطني — الاجتماعى — الفكرى .

لقد أصيب هؤلاء المفكرون بخيبة أمل داهية ، حينما رأوا — ويرون —
تراجع القيم العقلانية والعلمانية والنجدية التى افنوا اعمارهم فى سبيل
تسيدها فى البنية الفكرية للمجتمع العربى .

ولما كان هؤلاء المفكرون (البرجوازيون) لا يتصورون فاصلاً بين
ثقافة « الطبقة البرجوازية » وبين « ثقافة الأمة » ، حيث الطبقة — لديهم —
تساوى الأمة ، خاصة فى لحظات النهوض التاريخى الذى يقوده البرجوازيون ،
فإن أى نكوص أو تردد لثقافة البرجوازية يعنى عندهم أن ثقافة الأمة بأسرها
فى خطر .

ومن هذه الصوامل ، انخداع بعض المفكرين والمثقفين التقدميين بهذا
النصور الذى تقسوم عليه رؤية المفكرين البرجوازيين لانهيار الثقافة
العربية .

فقد أخطر كثير من المفكرين والمثقفين التقدميين وراء الفهم المغلوط ،
وراحوا يتصايحون — هم الآخرون — بانهيار « الثقافة العربية »
وازمتهما وعجزها ، متناسين أن الأزمة الأصلية هى أزمة الفكر البرجوازي
المسيطر ، كواحد من مظاهر أزمة طبقته المسيطرة .

بل لقد بلغ الانخراط فى هذا التصور ببعض المثقفين والمفكرين
التقدميين درجة جعلتهم ينشدون العودة الى مرحلة رماية رافع الطهطاوى
ومحمد عبده وقاسم أمين ، وغيرهم من رواد التحديث « البرجوازي » العربى ،
فى أوائل ما سُمى عصر « الدولة الحديثة » !!

والواقع أن هذا النشدان إنما يتجاهل أن قرناً ونصف قرن قد مر منذ
الطهطاوى حتى لحظتنا الحاضرة ، بما تعنيه هذه الفترة الطويلة من تغيرات
وتطورات وتحولات اجتماعية وسياسية واقتصادية وفكرية كثيرة .

تغيرات وتطورات كثيرة ، أبرزها جيبها أن موقع الطبقة البرجوازية
— التى قادت العمل الوطنى ، السياسى والاجتماعى والاقتصادى والفكرى ،
طوال هذه الفترة — قد تغير ، لتصبح كابحا من كوابح العمل الشعبى الوطنى ،
وأن طبقات أخرى قد بدأت تصعد لتتجز — أو لتستكمل — المهام الوطنية
والاجتماعية والفكرية ، التى كانت مبنوطة بسابقتها ، والتى لم توف الطبقات
البرجوازية المسيطرة شوطها الطويل الى مداه السكامل .

وهنا ، ينبغي التأكيد على أنه جرى بالمنقذين والمفكرين التقدميين :
الا ينداحوا خلف هذا التصور الذي يصدر عنه المثقفون والمنكرون البرجوازيين .
حتى لا يتقوا في مزلق الدعوة والترويج لبعث وترسيم الثقافة البرجوازية
وتطويل أمدھا . وهم المتقدميون .

إن الجهد الأساسي لهؤلاء المفكرين التقدميين ينبغي أن يكون موجهاً
صوب تدعيم مواقع الثقافة التقدمية والفكر الناهض : تطويراً ، وعميقاً ،
وتيسيحاً . فذلك هي المهمة الأكثر جدارة من المنداة على الطهطاوى ولطنى
السيد وقاسم أمين وغيرهم من المفكرين الذين ارتبط جهدهم العظيم بمعطيات
ومهام تعدتها اللحظة التاريخية الاجتماعية الفكرية الراهنة .



أما أهم العوامل التي تساهم في جعل الحديث عن « أزمة الثقافة العربية »
حديثاً عاماً ، وكأنه الحديث عن « أزمة ثقافة الأمة » بأسرها ، هو عامل ذو
طرفين :

الطرف الأول ، هو المبدأ المعروف من أن ثقافة الطبقة الحاكمة السائدة
تكون هي — عادة — الثقافة السائدة والأكثر رواجاً .

فالطبقة الحاكمة إنما تحكم وتستمر ، بتسييد أدواتها الأيديولوجية
والفكرية والإعلامية ، وهي — في هذا — مالكة الأجهزة والمؤسسات والتقنية
التي تجعل من ثقافتها وأيديولوجيتها تبدو أن كما لو كانتا ثقافة وأيديولوجية
سائر طبقات المجتمع .

أما الطرف الثاني ، فهو أن ثقافة الطبقات الصاعدة ، هي ثقافة مضطهدة
مضروبة مضغوطة من قبل الطبقات الحاكمة ، التي تملك تقنية نشر الثقافة
وأجهزة انتاجها وترويجها ، بينما الطبقات الشعبية محرومة من تلك الأدوات .

فظل محاولات كسر هذا الطوق ، محاولات مطبورة مغبورة في الأغلب ،
أو ضعيفة تعتمد الجهد الذاتي « كما يحدث في مصر ، كيثال) في أحسن
الأحوال .

فإذا تضافر الطرمان واجتمعا (ثقافة سائدة قاهرة للطبقة السائدة
القاهرة + ثقافة مسودة مقهورة للطبقات المسودة المتهورة) بدا لنا الإنق
كما لو أن الثقافة السائدة هي الثقافة الشاملة والوحيدة ، وأن أية أزمة في هذه
الثقافة الشاملة الوحيدة هي أزمة شاملة في ثقافة الشعب بأسره .

وهي نتيجة خادعة .

أما العمل من أجل ألا تصبح هذه الطبقة سائدة ، ولا تصبح ثقافتها
— من ثم — سائدة ، والعمل من أجل ألا تظل الطبقات الشعبية مقهورة ،

والا تظل ثقافتها — من ثم — مقهورة ، فذلك هو المناخ السياسى — الاجتماعى
لمعالجة الوضع برمته على المستوى التلريخى .

على أن المناخ الفكرى له ، فانها يبدأ من « فض الاشتباك » بين مفهوم
«الثقافة البرجوازية» ومفهوم «الثقافة العربية» فى عمومه ، ومن الكف عن
الاستغراق — لدرجة الغرق — فى وهم أن الثقافة العربية مأزومة طالما أن
ثقافة الطبقات البرجوازية مأزومة .

ليس المقصود هنا ، بالطبع ، ترك الثقافة البرجوازية تموت ، ولا دمنها
للموت النهائى . ففى هذه الثقافة — فى آخر الأمر — جوانب علمانية وعقلانية
وتجديدية ينبغى الاستفادة منها والحرص عليها ، ومن ثم ، التأسيس عليها
لبناء ثقافة جديدة لا تتنكر لكل جوانب الثقافة الذاهبة ، ولا تنخرط فى جوازها
المنهارة ، فى أن .

المقصود ، بالتدقيق ، أن نكف عن الامخداع والانخراط .

أن نلتفت الى ثقافتنا الوطنية الديمقراطية والتقدمية .

فلئن كانت هذه الثقافة ليست هى السائدة اليوم ، فانها ثقافة المستقبل
القريب .

شعر



فرح باطما،

محمد عفيفي مطر

١ - فصل الخبر المقدم

التف بالشمس وغبار المسافات المفتوحة
أغسل جسدي بالقش ورغوة الغضب وخناجر
العشيب المسننة
وانتفض اختام الريح وكمون الندى في البراعم
يسكن النحل تحت أبطى وبين أصابعي تختبئ
الينابيع الخائفة
والأرض زجاجة تهشم ألوان الطيف وتذريها على
جسدي المعلق بين الجوع والريح
أمتلئ شيئا فشيئا كالقطين العسلى الأحمر المدلى
فوق أهرامات التراب ومصاطب التحاريق
انضج بطيئا

ب

ط

ى

ء

أ

وافرح بهما هفتى واكتشاف دى
اتجلى للأطفال كرة أرضية لامعة تتدحرج
وللطافية مؤامرة ملغومة
وللأحلاس الغاوين لغزا مطاردا
وانت تحت عينى حرث يتكور ويتجوف
لنا المشيئة حيث نشاء
وبين السرتين رغيث ينتظر الوارثين .

وهذا هو الماء والماء والماء
الماء بوابة يفتح الليل أقالها فتمر الخلائق :
هذى مخاصرة البحر للبحر ،
هذا زواج الينابيع ، والنهر يسحب محرمة العرس
منقوشة بالدناتير والعشيب .. ينثر أقراطه
واسورة ، الماء بوابة يفتح الصبح أقالها :
هاهو الله يلقي تحياته شجرا
وحروفا يطيرها فى فضاء الكتابة
صفوفا صفوفا ..
خلعت قميص دى .. أشتبكت من حبال أسمائه
لحظة الصيد ، أوقفنى فى مفاجأة السنبلة
لأستالف الطير ، يختدع الطير لى :
اهبطى فى سلام الغيوم البطيئة .. فلتتهبطى
فرح القلب أعقده سنبلا سنبلا ..
هذه لحظة الصيد :
سرب الحمام يذخل أبراج ذاكرتى ،
كل ورقاء من نعمة الحرف تجدل عش الكلام .
هو الطير .
هذا هو البحر محتشد النوم تحت الملاءات والخضرة المعبية
تلاعبه فى سرير التذكر شمس الكوايبس والوقت ،
معصمه ازدان بالأرض أسورة والبلاد الفسيحة
مرسومة فى مدارجه :

هاهى الأرض زهرية من رماد الهشاشة
منقوشة بالجمارين والخيل ، مكتوبة فى شظايا
العروش « النواويس » أسماء من ملكوا صولجاناتها ،
فوق فخارها المتكسر ما زالت القبلات القديمة دائمة
والخطى فوق وجه الجرانيت تصرخ
بين حطام العواميد والبهو آلهة تتكلم فى كتب الصلوات ..
استمع :

هاهو البحر يلبس أسورة الأرض يخلعها
والنساء الجميلات فى جسد البحر يفتحن لى طرق اللحظة
الملكية خضراء معتمة أو مشجرة بالحرير الرمادى
والحرة القانية .
سماء الظهرة مثقوبة ، ذهب الكون يهوى الى الماء
والبحر يفتح قفل خزائنه :

ذهب صاعد

ذهب هابط

والقباب على حافة الماء تخلع قمصان شهوتها الهاربة
وتطلق صرختها .
— : راحل أنت والذهب المتوحش فى لحظة المد
يبنى المدائن يحشد فى الماء قطعائه المعدنية ،
يبنى على الماء أبراجه والصائم يسطقن من أفق الموت ؟!
أم أنت تغسل قمصان صوتك فى كتب الماء تنتظر
البحر تمشى على وجهه وتواخى — على صرخة الوقت
والمدن المستتبقة للموت — بين النجيل المربط فى
قديمك وبين المسافة وهى تمد طنائسها وترج على
القاع مملكة النوم واللغة المذبة الجامحة ؟!
— : خلعت قميص دى .. كل ما فيه أسماء نخل من
الغربة المستفيضه بين الأكف وبين العيون
القريبة فى الهمس ، أفعال موت مقنعة برماد الهشاشة ..
أرحل ..

هذا هو الرقص .. انظره جسدا يتفرع

ابقاعه فى الفراهة والعنف ..

هاجسدى يتفكك فى الدهشة المستريية ،

صيرنى الماء ماء والبسته صرختى ..

جسدى جسد البحر .. ما بيننا وردة حية تتفتح

تغوى دى بائتلاف الردى والفحولة

وأرحل .. والبحر عاصمتى وخطاى ،

اشاركه شهوات التنقل في جسد الأرض ..
هل تفتح المدن المستفيقة للموت أبوابها للبريد
المسافر بينى وبين القبائل بالكتب الجارحة ؟
بطينا أساورها بين قيلولة الهاجرة
وبين الضباع المطيفة في الحلم .
ماء ،

وهذا هو العرش .

هذا كرسى الانسان ممدود بين مخاضتى
الوطن الواسع :
مسقوف بشملة الليل المرتخية وعوايد
النهار الملىء بتغيرات الظل والنور
هذا كرسى الانسان .. تمشش في مخرماته
الى يوم الوعد يمامة خضراء محجلة مؤتلفة
بالأومة
اكلها وتكلمنى ، تطيف على وجه الماء فانظر :
سيده يتكشف عنها الزيد ويتفتح المحار .

هوت نجمة فاستضاعت ممالكها السبع ، وانفجست
ناقة الماء منسوجة بالعروق المضيفة ،
مر سحب كثير ، وفي الأرض اعجاز نخل على
هيئة الادميين مصفوفة في ممالكها ، الغيم يرمى
قناديله من فتوق الظلام السماوى ،
ينكشف الرمل في خفة الحلم :
سيده بتطاير بين ضفائرها سمك البرق
والماء ، ينكسر الامق تحت خطاهله .. فتهبط :
في الأرض اعجاز نخل على هيئة الادميين
تهبط سيده المساء والبرق ..
- من أى طين شبوته المقادير فخارة ، اى آنية
انت منها تنضجت نارا مبللة وترشحت عضوا نعضوا
وقلبت بين يدي جنائك السبع وانعقدت في
سريري براعمك اللهبية حتى استوينا قطانا دما ؟

٢ - فصل الأركان الملتبسة

للقبيلة نار مرمدة ..
ليس من جوهر النار الا ذم جمره في رماد التذكّر ،

طقس القرى وشميم «الثريدة» والبن والهيل صلصلة في
بقايا القصيدة ،

نوم النساء تخطفه غزع الحلم :
كانت سماء زجاجية وغرابيب سود تدوم
كالعصف .. كانت تدق السماء فتثقبها والشظايا المدماة
تهوى ومن تحتها الطير والخيل أعناقها تطاير والنزف
يعلو ويعلو .. فيفتحن من صرخة الرؤية الجفن :
أرض مدى يتشقق من ظمأ طال موسمه ،
والشموس الخفيفة ترمى «الجريد المسفع» ،
والعشب رمل تذريره بين المضارب لافحة الريح ..
خيمة شعر تداولها الخرق والرتق ، شمس الرمادة
ذائبة في احمرار العيون ابيضاض الشفاء الملحة ،
انتبذ الأهل من وقدة الصهد رمل الجحيم يديرون أرغفة
اللغو بينهمو يأكلون الأحاديث تاكل أكبادهم لهجات التذكر ،
أيديهمو تلتقط جمر الحصى ،
ويخطون في الرمل يستقرئون الطوالع والقصص
يستنهضون العرافات ارث القيافة والزجر ،
والشمس تدنو جمالها اللهبية ..

هم حملوني شهوسا تذيب اليرابيع والضب
راحلتى ظمأ كدسته التواريخ جوع يؤاكلنى جسدى ..
وأنا من زمان القبيلة اصطحب الغول اسمع زمزمة
لاغتلام السعالى مع الجن
أحمل سجع الآلية والموثق الصعب ، والنهر
وجه الطريدة بين سراب السبابس .

وغلبنى الحال وأعتورتنى واردات الحواس
وعوارض المشاهدة ، وكتاب الأرض يتقلب
بين التأويل فالملم من صمدا الحروف قائم الأمر
وفسحة البصرة ..
للبلاد أطراف مبللة يغمرها الماء :
جدائل محلوقة في البحر تترسب عليها بلورات
الملح الفضي فيشتعل الرأس شيئا
والطمث لما ينقطع .

أقدام مرتخية تتناسل بين أصابعها «السرّاطين»
والكائنات الهلامية والصفدية وغراء الزواحف

المتسافدة والامشاب المتوهجة .. وبينها وبين
الخطوة مسافة دم لا يجيء .
ثم يتقترح في شفتيه خراج الكلام وتعشش
الطيور بين أسنانه المفلجة .
وينمو الطحلب والنخل على بقايا الفرائس
وبينه وبين البلاغ مسافة صرخة مطفأة
في الذاكرة لا تلو .
يدان معقودتا الأصابع تتساقط منهما الحناء
ويقطر الدهن ، فتشتعل غرائز القرش
وتشتبك الحيتان حول الفلزات المفتة
المصبوغة بالعندم والعناب .
وللبلاذ شكل الجسة المسجى الذى
يحمله قتب من معجون النفط وريم السلالات
المتضجرة وغائط الكلبين
تسمل الشمس عينيه :
أو ليس من ملاء بل ليس من
وهم الفرخ به بل ليس من وهم وجوده في
قيعة هنا أو هناك !!
بل ماء وجسد نقيع لا يغرق ولا يشرب
هلك الطالب والمطلوب ..

تخطفنى الجنـد ..

قصر أبـيك على النهر :
أعمدة مرمر يتعرق فيه تداخل لون بلون
وصوت الخطى زجل تتعالى القباب به
والسماوات معصورة تنقطر بين الثريات
نهر وشمس أسيران فى السقف ؟!
قلت : انتهيت وماكدت أبداً ..
لم تـلق القبيلة بشرأى بالعشب والماء .

وأما من أوتى وعده كظلمة وألقى منه
مكائنا ضيقاً مقرنا فسوف تـصلـصـل متـاوـده
ويصلى ندما يفرى وحزنا سعيـراً وثـبـورا ..
وهم يستقرئون الرمل يخطون ويمحون
ولو يـجـدون ملجأ أو مغارات أو مدخلا

لؤلؤا اليه وقد استياسوا، يتضعضعون
فمن يفتديني بصرخة مورقة أو عشبنة حلم
تخضر في مراحم التأويل أو غيمة ودق مبشر !!
هلك الطالب والمطلوب ..

وقلت : احتفل غمة البرمكيين .. ليس لها دون شعيب
الجزيرة كاشفة .. فجأة سوف يعلو غبار الجزيرة الوية ..
قد تكون دما هامة يتأجل ارواؤها قد
تكون بانفواهم صرخة الفتح ..
قلت : احتفل غمة البرمكيين .. قد ثقلت في
يديك ورجليك أصفادهم وهو رغب طامع يتحشدهم ..
فاحتفل ما ترى من عصامية للتواطؤ ، من صلف
الادعاء المداهن .. قلت احتفل نعمة تتقطر من
أوجه البرمكيين عافية وامتلاء دم وامتلاكاً لظهر
البسيطة ، فلتحتفل بما ترى من رخاوتهم وتخلعهم باكتمال
الخنوثة والكبرياء فذلك بهو نوأويسهم وهو
غربتك المستفيضة بالروع أسرك في
الظلم الحجري وفيض الهواجس عض القبود على
معصميك ورجليك ..

هممة للحديد وجائشة للمحبك من
زرد الجند .. ولت غواش التقلب في المشهد الوحش ..
وانشق من فلق الصبح وجهك يدنو ويدنو كبارقة
الغيم في صحراء القبيلة ..
هذا أذن تمر الماء يرسف في مرمر البرمكيين !!
واصطف خلق كثير ..
فلما اشتبكنا دما وافتديت الأسير بهزة رأس
وأوسعت لى من مقامى وتوجتني باحتلاكك عريانة
وتكسرت بين ذهولى وخوفى اقتربت ابتعدت فقد
سطع القسم الصعب من ليل أسجاعة الامتد بينى
وبينك افق المضارب وارتفعت خيمة الشعر في المحل
وانمعدت خيمة من جراد تشظى
تكشف وش الزرابى وانحسرت متفترة رجفة
الفيضان الحريرى عن حاصب من سماء تهدم

أهله فضية لامعة من صوت الخب قد
سلكتها طرنا بطرف حوافر المهرة ، يتراجع
صداها الى الوراء ولا يتلاشى ،
سلسلة ممتدة هي ، تربط آخر الخطى بأول الطريق
وشهقات الوداع المسجوع وهممة العرافين
واشكال الكتابة في الرمل ونقوش التحاريق
المشجرة بالظما ورخاوة الموت المعروش بالرماد
وشظايا الشمس وصواعق الغرابيب المنقضة على
الجيف
فكيف والصوت والصدى خلق متداخل يعلو
ويعلو حتى لينيع من ضربات القلب ورعدة
الجسد الذي يطوى ويبسط من وهب
واشتهاء .. فكيف .. وهل هودج قمر مرمر !؟

٣ - فصل المبتدا المؤخر

استنطاق السيد بفتة الرؤية في نفسه وفي الآفاق .
قال أفليست الأرض واسعة والبلاد مسرى ومقيل !
فخرج من الدمع ولبس احرام الجماعة ،
وتمنطق بوعى دمه وشهوة الشهادة وقوة
الفطرة العارية من كل كسب واستباق
تلك ولادة يعرف طعم زنجبيلها ونكهة قهوتها
وسليقة الأحاديث المرسلة
.. تلك سليقة البشرى :
جوع أعين شاحضة
وموج يعلوه موج هو الهاجس المنتشر .
صخب واصطفاق رايات ورغو من بهجة
الالوان هو النبا العظيم المتفلت من
حدود الكلام وشبكة الصياغة الفاصلة .
قالت له صاحبه : عم يتساعلون !
قال : « لقد مكر الذين من قبلهم فأتى
الله بنيانهم من القواعد فخر عليهم السقف
من فوقهم وأتاهم العذاب من حيث لا يشعرون »
قالت : لا تحزن .. أفليست الأرض واسعة !
قال : فليسقط ما استملوا به وملكوا الأرض
وليدبدم عليهم غضب الشعب بما أجزموا
قالت : عذبك صوت آبائك فاسمع لهم سمع الطاعة

وانهم لرادوك الى معاد هو طعم القهوة ونكهة
 الهيل وشميم الحطب في نار القبيلة
 فأحكم عقدة الكلمة وامتلئ بالمجاز
 قال : فان لم تقض بى الأرض خريت عليها
 ورفعت من خوائل المجاز ما يعرفنى به
 أصحابى وأعرفهم
 فإذا جاء الوقت امتلأت بنسا الشغاب .
 قالت : وهذا هو ينتصف الليل
 فهل متير أنت ما أحكموا من كيد
 مهما تكن الظلمة فلوإذا صرحا مبردا أو
 بريق سيف مشرع من الأمامى له مكاء وتصدية !
 « لو كان عرضا قريبا وسفرا قاصدا لا تبعوك »

- ١ -

قلت : يا قمر الماء .. بينى وبينك عقدة عشق تشدد
 عراها سحابة
 تنقل أخفافها من دمي للفضاء وتعلو مقامك بين
 العشرة في آخر الأرض .
 للامهات العجائز وشم الأهلة والطير ،
 اقراطهن دم صدا يتقطر دمع تؤرجح جوهره في
 اشتعال الضفائر بالشبيب غابرة من بروق اللواقع .
 هذا أنا وانفراطك بين يدى مما لك من شهوة وارتيك ،
 سربك مقتد بالعروش الخبيثة والليل جمر المجرات والحلم ،
 قلت القراءة في الرمل والضرب في كلمات الحصى والرياح
 مطاردة ليس تتركنى في استنارى بمجد الغواية والعشق ..
 يصاعد الشعر بين عظامى غزالة شوك تراكض ركض
 الصدى في البوادی وتزف ذاكرتى :

(هواى مع الركب اليمانيين مصعد*

جنيب وجنباالى بمكة موثق
 عجبت لمراها وانى تخلصت
 الى وباب السجن دونى سلق
 الملت فحيت ثم قامت فودعت
 فلما تولت كادت النفس تزهق
 فلا تحسبى انى تخشعت. بعدكم
 لشيء ولا انى من الموت أفرق

ولا أن نفسى يزدهيها وعيدهم
ولا أننى بالمشى فى القيد أخرج
ولكن عرتنى من هـواك صباية
كما كنت ألقى منك إذ أنا مطلق)

- ٢ -

تأولت رؤيائى .. هذا الجنون الفقير المكس
بالعشق والملك والذهب الدموى ينادىنى جسداً بالمجازات
روحاً بوهج الخلائيل
أسورة بالقيود تعض على معصمى ،
جنون فقير
تأولته ، وتكذبت ردى الحصى والكتابات فى الرمل
فليظفروا :

ملكة أمة فى حبائل عبد أمير
وحوت من المرمر الأرجوانى يحمل فوق تعاليقه
وزعانفه الذهبية بحرا رخاء وزورق آنية فضة
يتهادى على الماء ،
بين الفضاض والفيوم السريى
تخوفت أن يعرفونى ، تكذبت ما يكتبون على الرمل ،
موهت ما يقرأون ..

واقبلت فى زخرف العشيق
هيات من جسدى مثما يفعل الميتون :
حنوط ، وطيب يؤخر ما يفضح الموت ، أبهة من
هوينى وخطو ثقيل ، واقطة من شيات ،
وباذخة كفن من حرير
وانت تالفتنى بوعود القيامة من جسدينا ومن
جسد الوقت ،
فلبتنى بين حالين :

حال هى العشيق فى مرمر الملكوت
وحال هى المجد فى ملكوت الجنون الفقير ..

- ٣ -

- : اهذا هو العود على البدء ؟!
- : أجل ، هو العود على البدء .
- : كيف وقد أصبحت أسما من أسماء الذاكرة
ولاشجارك خشب فى المواعد ورائحة فى
الوليمة التى تتسع لوافدين يتزاحمون !
- : فى البدء كنت - بين أمى وأبى - أسملا من

أسماء الحلم وطقسا من طقوس المساء المشمولة
 بغبش الفجر وأباريق الفخار واللبن المر
 وبقايا الحناء على الكعبيين
 وكانت قصار السور تتعقد خيمة على استلانات
 الصبا وإيقاعات الضحى والليل إذا سجد
 هو الصود على البدء
 الليل والنهار يوابتان على طريق الملكة
 أبى عن يمينى وأمى عن شمالى والبلاد تخلع
 لهجة الطفولة وتعلو منصة الكلام الوعد والوعيد
 وتمتد حصيرة للخوف والجوع ومخدة للكوابيس
 والمساء جمرة التذكر الموقدة
 أنفخ فيها وأنظر ما وراء زخرف الصخر ومرمر المجازات
 لأشهد كيف يكون مجد الينابيع المنتفضة .

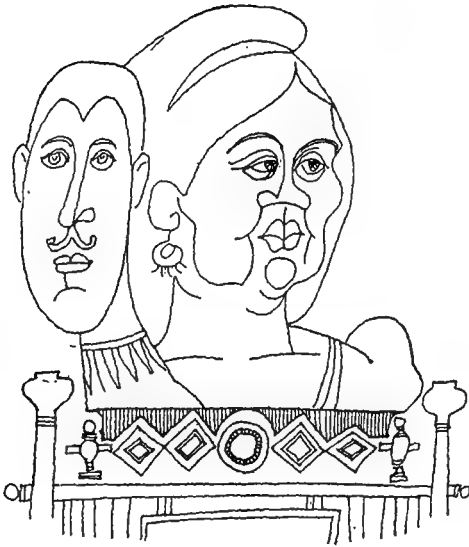
عقدة من صفائرك انفطت بين كفى
 خامرنى من عصافير حنائها وروائحها طائف
 من دوار ، وزلزلة لم تكد تعتربنى حتى
 رايت سهيلا يلامحنى من ذؤاباتها ،
 والثريا المدلاة فوق السرير تؤرجحها
 سنة من نعاس .

ومرت سسحابة

تحل عراها وتفتح أزرارها ، أستررت في
 زجاج السباوات وانكشفت ومضة ومضة
 وهى تخصف تاجا من السعف الفض ،
 بين يديها تهب الرمال المضيئة والطير
 عاصفة والمياه تصلصل بين السماوات
 صلصلة تتقيب ناشرة في الفضاء
 البعيد جناحين من ظلمة الفيضان ،
 فهل ناقة هدرت فانتبهنا على مرمر
 القصر يخلع أقدابه من مواطنها ، القصر
 يرفع مرساته ويلهم خطوته الحجرية من
 مقلع الأرض يرفع أعمدة من دخان وأتربة
 تتماوج في الريح ؟ هل ناقة هدرت فلألوراق
 المهدم يرفج بالماء يزلزل الهودج الملكى وتهوى
 السلاسل فالأرض مفتوحة لجة ؟
 أم تأولت رؤياى فانتقدت من سريرك غاشية
 من جنون المجازات !!

حوار عائلي

اسماعيل العادلي



بهدهوء شديد ادار المفتاح في الباب ، واجتهد قدر طاقته الا يحدث الباب صوتا وهو ينطلق ، وعندها مد يده في الظلام وضغط على مفتاح النور ، فوجيء بها جالسة على المقعد المواجه للباب ، متفوحة العينين، تحديق فيه . ارتبك قليلا ، ثم اصطنع ابتسامة صغيرة ، وتلعثم قائلا :

— معذرة .. تأخرت

رفعت عينيها الى الساعة المعلقة على الحائط ، ثم قالت بحدة :

— الواحدة صباحاً ! طوال عمرك تاتى فى الظهيرة ولا تبرح البيت،
واليوم بالذات لا ترجع الا فى الواحدة صباحاً .
فوجيء هو بهجومها ، فازداد ارتباكها ، حاول ان يبرر التأخير .
— قال لها :
— فى الحقيقة .. الظروف ..
فناطعته بنفس الحدة :
— على العموم لا يهم فلم اتم بعد ..
ومجأة رأت اللفافة التى يحملها فى يده ، فاضافت ساخرة :
— ولم تنس ان تشتري لى البسبوسة ، كى تضحك على عقلى ،
لكن أعلم انى لن اذوتها بلسانى حتى نتحدث ..
قال لها مهدئاً :
— سنتحدث .. سنتحدث ...
صرخت :
— الآن .. اجلس امامى هنا وتحدث معى الآن .
بصوت خفيض ، وبحركة من يده ، قال لها محذراً :
— كريمة .. اهدئى .. الدنيا ليل والناس نيام .
بصوت أكثر ارتفاعاً ، وأكثر حدة ردت :
— لا يهمنى .
أدرك أنها مصرة على الصدام ، فقرر التراجع مؤقتاً ، جلس على
المتعد المجاور للباب ، ووضع اللفافة على المنضدة ونظر اليها ملانيا .
وقال :
— ها أنا قد جلست ، هل تسمحين لى بتغيير ملابسى ودخول
الحمام قبل أن نتحدث .
وضحك ضحكة قصيرة قال بعدها :
— كى أكون على راحتى .
شوحت بيدها قائلة :
— افعل ما تشاء يا كمال الدين ، لكنك لن تغفل منى الليلة .
قام ولقفا ، وبينما هو يمر الى جوارها مد يده الى وجهها وقال
مداعباً :
— افردى هذا قليلاً
ضربته على يده بقوة ، وقالت بشراسة :
— لا تلمسنى .

استمر فى سيره ، فخرج من الصالة الى الممر الطويل المفضى الى
الغرف ، دخل الى غرفته الواسعة ذات السقف المرتفع وأغلق الباب ،
تباطأ فى خلع ملابسها ، ففكر وهو يرتدى البيجاما أن ينتزع منها المباداة

بالهجوم فيصرخ ويزعق ويحتد ، لكنه عندما تذكر نبرة صوتها تراجع عن ذلك ، في طريقه للخروج من الغرفة وقف لحظة أمام الباب الداخلى الذى يؤدى الى غرفتها والذى اغلق بعشرات المسامير الكبيرة وقال ان النهابون والخوف هما اللذان ادبيا بى الى ذلك ، واذا تهابونت الليلة فقدت مملكتى كلها .

خرج من الغرفة واتجه الى الحمام ، وما أن فتح الباب حتى صدمته الرائحة الكريهة ، نظر الى الماسورة المكسورة ، وهم برفع صوته شاكخا ، لا عبا ، لكنه تذكر انه قال لها في الصباح انه سير على السبائك عند عودته في الظهيرة ، فسكت مرغما . وقف أمام الحوض ونظر الى وجهه فى المرأة ، وتحسس الشعيرات البيضاء النابتة فى ذقنه ، وقال احلقها صباح الغد ، ثم ابتسم حتى بانث أسنانه المصفرة ، وقال بإمكانى أن اوافقهما الآن ، ثم اتسلل من خلف ظهرها وأفسد المشروع بعد ذلك . وقبل أن يخرج من الحمام ، وبينما كان يجفف وجهه بالمنشفة ، قال لنفسه : لا ، الحل الأمثل أن أضيع الليلة فى الأخذ والرد ، ثم اطلب مهلة أخرى للتفكير .

دخل الى الصالة باسمها ، نظر الى الدولاب الزجاجى فى ركن الصالة ، وقال لها :

— هل جاءت صفاء ابنة عبد التواب أفندى لأخذ فستانها ؟ هذه البنت بيضة للغاية ، لحمها فى لون اللبن الحليب . نظرت اليه بطرف عينها وقالت مستهزئة :

— منذ متى وأنت تهتم بالنسوان ؟
وخزته الكلمة ، نظر الى عينيها مستغفرا وقال :
— طوال عمري .

لم تخفها لهجته ، اعتدلت فواجهته ، وقالت له مكيدة :

— كان ذلك فيما مضى ، وكنت أحس يك وأنت تتلصص على زبونائى وهن يخلعن ثيابهن ، لكنك بعد موت المرحوم بابا توقفت عن ذلك ، ركب الجنون راسك وأصبحت لا تتلصص الا على واحدة بالذات . تغاضى عن الجملة الأخيرة ، أسقطها من حسابه تماما ، وامسك بكلمة الجنون ، وتصنع الغضب ، وقال لها بلهجة معاتبة :

— انا مجنون يا كريمة ؟ أخوكى الكبير مجنون يا كريمة ؟

أحست هى بنبرة التصنع فى صوته ، فقررت قطع الطريق عليه حتى لا يتمادى ، قالت :

— على العموم سامحنى ، لم أكن اقصد ، لكن لندخل فى الموضوع قال لها :

— بشرط ..

قالت :

— ما هو ؟

قال :

— أن يكون الحديث بالعقل ، وبصوت خفيض فنحن في نصف الليل .

قالت :

— اتفقنا ..

اتجه الى مقعده ليجلس ، لكنه قبل أن يفعل ، التفت اليها قائلاً :

— ألا تأخذى أولاً قطعة من البسبوسة ، ان السكريات تهدىء الأعصاب .

قامت واقفة ، وانقضت على لفافة البسبوسة ، وقذفتها بكل قوتها لترتطم بزجاج الدولاب وتسقط بعد ذلك على الأرض ، وباعلى صوتها صاحت :

— هاهى بسبوستك ، ووالله ، والله ، والله ، والله ، اذا لم تكف عن ذلك ، لأملأن الدنيا صواتا ، وافضحك الليلة يا كمال الدين .

انكهش هو كجرذ ضئيل ، بلع ريقه عدة مرات ، وعندما رفع وجهه وجدها ماتزال تقف بالقرب منه ، ربت على كتفها وهو يقول :

— لا تغضبى ..

ثم قرب فيه من خدها فاصداً تقبيلها ، أدركت هى ما يقصده ، فزغذته فى صدره وهى تصرخ فيه :

— ابتعد عنى بألفاسك الكريهة .

آلمته الضربة ، وضع يده على صدره واتجه الى المقعد الذى كانت تجلس عليه ، جلس وهو يفكر بسرعة فيما يجب عليه أن يفعله ، هل يتصنع الغضب وينهى المناقشة ويقوم الى غرفته ، أم ينفذ خطته ؟
انتظر لحظة حتى جلست هى على المقعد المجاورة للمنضدة ، ثم قال لها بصوت حاول أن يخفى ارتباكها :

— رغم كل شيء يا كريمة فأنت أختى الصغيرة ، وأنا مضطر الى أن أغفر لك ،

واضاف بعد لحظة من الصمت :

— انا تحت أمرك ، ماذا تريدان أن تقولى ؟

نظرت اليه لتكشف مدى صدقه ، كان وجهه أملسا خاليا من أى تعبير ، ظنت أنه أخيرا قد جلس ليتحدث معها ، قالت له بصوت ملىء بالعتاب :

— لماذا أقول لك ؟ لقد قلت لك فى الصباح ، وقلت له بالأمس ، وقلت لك فى الأسبوع الماضى والشهر الماضى ..

موضوع سيد يا أخى ، لماذا ترفض زواجى منه ؟

قلت لك فى الصباح أن اخته زارتنى بالأمس وطالبتنى بعقار نافع ، أما أن نقول للرجل أهلا وسهلا أو نقول له مع السلامة .

أحس هو بها فى صوتها من توسل ورجاء ، أدرك أنها فى موقف السؤال والطلب ، فرد ساقيه ، وقال لها :

— يا كريمة مثل هذه الموضوعات لا تؤخذ بتسرع ، انه زواج هل تعرفين ما الذى يعنيه الزواج ؟

قالت له :

— أعرف ، ولكن تذكر أننى لم أعد صغيرة ، فى الشهر الماضى اكملت الرابعة والثلاثين .. زمان كنت تقول لى مازلت صغيرة على الزواج ، وبعد ذلك كلما تعطف رجل وطرق علينا الباب اكتشفت فيه عشرات العيوب حتى توقف الرجال عن المجئ .. الآن ماذا تقول فى سيد .. ماذا لديك ضده ؟

بوقار زائف قال لها :

— بصراحة أسرته لا تعجبنى .

عادت اليها حديثها ، صرخت فيه :

— ماذا ؟

قال لها بنفس اللهجة الهائنة :

— أسرته .. أسرته لا تعجبنى ..

خبطت المنضدة بيدها ، مال جذعها الى الامام ، صرخت فيه :

— وهل تعجبك أسرتنا ؟ هل لنا أسرة ؟

انا أسرتك ، وانت أسرتى ، هل تعرف غيرة قريبا لك ؟

فرد كنه فى مواجهتها قائلا :

لا .. الوضع يختطف .. كان جدك عمدة هل نسيتى ؟

ضحكت ساخرة ، وخبطت ساقها بيدها وقالت :

— يا حسرتى .. ومات وشبع موتا ، وجاء أبوك الى هنا وضيق

فلوسه ، وتزوج من واحدة أخرى بلا أسرة . هل رأيت قريبا لك فى عزاء

أمك أو عزاء أبيك ؟

قام واقفا ، وضع يديه فى جيوب البجامة وقال لها :

— وهو .. هو نفسه ، لقد سألت عنه ، قالوا انه موظف صغير .

تألمت هى الأخرى واقفة ، وجهت أصبعها الى صدره قائلة :

— وانت ! .. بأعوامك الخمسين الست موظفا صغيرا ، وأنا

الست خياطة ؟

قال لها موضحا :

— راتبه ، راتبه لا يكفى لاقامة بيت .

ضحكت ضحكة هازئة وقالت :

— سأساعده ، لا تنسى أننى اكسب من الخياطة .

تصور هو انه أمسك بها ، قال لها :

— آه ، هو طامع فى فلوسك اذن .

فردت كفيها فى مواجهته وقالت :

— وانت ؟ الست كذلك ؟

— خبط المنضدة بيده ، وقال لها بحدة حقيقية :

— لا .. هذا كثير .

خبطت هى الأخرى المنضدة ، وصاحت فيه بصوت أعلى من صوته:

— الحق لا يغضب أحد .

سكت لحظة ، حاول أن يفكر ، مد يده واخرج نظارته الطبية

الغليظة من جيب البجامة العلوى ، وضعها على عينيه ونظر اليها

وقال :

— باختصار ، أنا غير موافق على هذا الزواج .

صاحت في وجهه :

— سأتزوجه ، سأتزوجه رغم أنك .

كان هو قد استعاد هدوئه تماما ، لكنه تصنع الغضب ، وقال لها
محتدا :

— اذن أقتلك ، واقتله .

ضحكت هي ، ضحكة حقيقية ، مليئة بالسخرية ، وخبطت صدرها
بيدها ، وهي تقول :

— حقلا ؟ لقد أخفنتى .

ثم شوحت بيدها قائلة :

— اذهب وتشطر على من يتخطونك في الترقية ، أو حتى على
العمال في الشارع ، ولا تتشطر على .

نظر اليها لحظة لا يدرى ما يقول ، ثم قال لها :

— مسترين .

واستدار وسار في الممر المؤدى الى غرفته .

في أعقابها صاحت هي :

— وانت أيضا ستري .

لم يجيبها .

أضافت :

— أنا أعرف ما في رأسك القذر ، ولن يحدث ، لن يحدث أبدا .

في نفس اللحظة ، كان هو قد وصل الى غرفته ، فدخل وأغلق
الباب .

دولة الألفاظ

عن النخضة في الفكر المغربي الحديث

عبد القادر الشاوي
المغرب

الكتابة .. المتن والحاشية

إذا اكتفينا بما يعلنه الشيخ محمد الجزولي من أنه أقدم على نشر (ذكرياته) (١) « ترضية للنفس وتلذذاً بذكريات الماضي الحبيب ، وتلبية للرغبة الجامحة في إبقائها على قيد الحياة » ، وللمقارنة بين أسلوب الكلمة منذ خمسين سنة وأسلوبها اليوم .. » (ص ٢) ، فلن نظفر بأى شيء يمكننا من معرفة — ولو معرفة نسبية — الدوافع الخبيثة التي حدثت بالشيخ الوقور الى نبش (الماضي) بعد أن انحدر من « جو الفن والأدب الى صعيد الكد والعمل .. فاتفصلت عن ذلك الصف ، ووضعت ما كنت خبرته على جانب الرف .. » (ص ٣) . خصوصاً وأنه يقول هذا من **الحاضر** (الذي كان حاضراً في سنة ١٩٧١) . فلو توقفنا مثلاً عندما يعنيه بترضية النفس والتلذذ بذكريات الماضي ... الخ ، لما وجدنا في ذلك ما يرضينا نحن ولا ما يلذ لنا ذكره من ماضيه ، وبالجمله فتلك أسباب شخصية ، ذاتية ، تسكنه وقد تؤثره ، ولكنها لا تفيدنا في البحث عن معنى الكتابة ، وأساساً ، عن معنى « أحياء » الكتابة والتعريف بها ، بل والاعراء بقراءتها والانصات لحديثها التاريخي بعد ما يزيد عن نصف قرن من كتابتها ، وليس ، زيادة ، في الهدف الخارجي الذي توهبه ، ونعني : المقارنة بين أسلوب الكلمة منذ خمسين سنة ، وأسلوبها اليوم ، ما يجدي نفعا ، لأن حصيلة المقارنة ستكون سلبية تماماً ، فواقع الاختلاف ملحوظ ، وطبيعته مؤكدة وظروفه متمايزة .

فهل ترانا بهذا نهدف الى استنطاق الماضي نفسه أم لمحاورة ذات الشيخ محمد الجزولي ؟ . وهل في الوقوف على ما سميناه بالدوافع الخبيثة ما يكشف عن موضوع الكتابة ويظهر خصائصها ، أو ما يعرى ذات الشخص

الكاتب نفسه و « يمجهر » مكنوناته ؟ ... أسئلة أوحى لنا بها (مورييس بلانشو) عندما تسأل (بصدد لجوء الكاتب الى ذكرياته) عن الاشياء التي يجب عليه أن يتذكرها (٢) ، وسنعمد الى استبدال (نسيان) بلانشو (بحنين) الشيخ الجزولى ، بغية الاحاطة بكتابته ، أى بذكرياته أيضا ، فذلك أبلغ كما أرى .

حنين الشيخ الى ذكريات الشباب عن طريق الكتابة (أى الحنين أيضا) .
لكن : ما الحنين (٣) ؟ وما وضعية الشيخ ، وما الذكريات . وما الشباب ؟ ... الخ .

أسئلة أخرى ترتبط بموضوعنا ، وتستحق اهتماما بجلى ما تضمره من مبهات . فهل نقول بأن الحنين هو عملية ذهنية — نفسية أرجعت الشيخ الوقور ، بدوافعها الغامضة ، الى ماضٍ يمتد في الزمن نصف قرن ، طواه النسيان وشوخته الذاكرة ؟ . وهل هو رغبة ذاتية لتجاهل الحاضر ؟ وكيف يعيش الشيخ ؟ فى انقطاع عن واقعه ؟ فى عزلة « صوفية » ؟ أيعبد الماضى ويقدسه ؟ أيجافى الحاضر ويخاصمه ؟ . أبه سقم ويعترى وجدانه الكدر ؟ . ثم هل بينه وبين ذكرياته مسافة زمنية فقط ، أم وجدانية أيضا ؟ ، هل يصوغ ذكرياته الماضية مجددا ، أم يستذكر ماضيه الزائل ؟ وما الذى يجعل شبابه فى شيخوخته حاضرا ؟ ... الخ .

تختلف الأسئلة ، وفى اختلافها ، كما سنرى ، درجات تمس **التاريخ** (الماضى/الحاضر) و**المجال** (الفعل/القول) و**الذات** (الشباب/الشيخوخة) وسنحاول الإلمام بذلك تدريجيا .

(١) التاريخ :

وبخبرنا محمد الجزولى أنه عمى فى (ذكريات من ربيع الحياة) الى استذكار « ما كنت نظمته منذ حوالى خمسين سنة خلت من قصائد وقطع شعرية ... استدعتها أحداث ومناسبات ، وكان ذلك بين أبريل ١٩١٩ وأبريل ١٩٢٣ » (ص ٣) . والمدة هذه — أربع سنوات — هى الفترة الزمنية التى قضاها سلك الوظيفة (القضاء ؟) ، غير أنه ، كما يضيف ، انفصل عنه ، فانقطع ما بينه وبين النظم من اتصال ، بحيث قذفته « أمواج الاكتساب الى ما وراء هاتيك الأبواب ، والحياة حظوظ ، وللضرورة أحكام ... » (ص ٣) .

ولا يجب أن نستخلص من هذا ، مبدئيا ، أن أيام الشعر فى حياة الجزولى ، كانت هى أيام الوظيفة ، وأن الانقطاع عن هذا يوازى أو يستدمى انقطاعا فى نظم القول . تلك ظاهرة تستحق الدرس حقا ، غير أن ما يحير فى الأمر هو : لماذا استعاد محمد الجزولى ، بعد انقطاع طويل ، « حياة »

شعره وحياة شبابه ؟ ثم الا يعد هذا اسلوبا في احياء القول المنظوم ، وبمثل ، بالنتيجة ، طريقة جديدة في « النظم » المعاد ؟ خصوصا وان الدة الزمنية الفاصلة بين القول وعدمه تقارب نصف قرن ، ولهذا ، سنكتفى بالقول : **ان الحنين - وهو مفتاح مستوى التاريخ هنا - اسلوب نظمي يصوغ الذكريات بدل الشعر ، وما الانقطاع الذي شهد به الجزولي على نفسه ، سوى استمرار صامت في القول .**

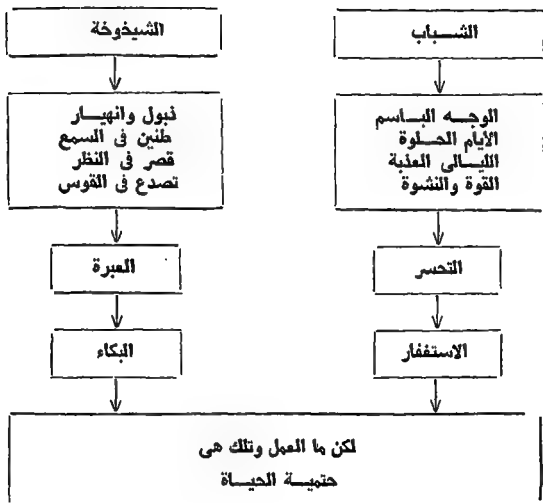
(ب) المجال :

ومما يؤكد هذا ان محمد الجزولي أقر بضرورة واضحة بأنه عندما راجع « كلماته » (شعره) « استعذبتها واستملحتها ، ووجدتها لازالت تضح طراوة وغضاضة » (ص ٤) ، ويكاد الزمن الفاصل بين الماضي والحاضر ان يمحى بهذا الكلام ، أو لا يعود للانقطاع عن الوظيفة - النظم أى أثر في تحديد ما يفصل بين لحظة ابداع حقيقية ، أقبل عليها الجزولي في الربع الأول من هذا القرن بحماس الشباب وفطنته ، وبين لحظة أخرى اغرته وهو في وهن الشيخوخة باستنكار حقيقة ابداعه والاعتزاز به ، حتى اختلط عليه زمن النظم .

قد يقول قائل : ذلك أسلوب في التذكر ، ومن دواعي الشيخوخة أن يلوذ المرء بشباب حياته ، مستذكرا أيامه واجاده ، مخففا عن كاهله ، وهيبا ، ثقل السنين وعيب الوهن . وقد يكون في ذلك بعض الصواب ، غير أن الذي يعنيها هو أن المجال « الحيوى » بين القول والفعل (أو بين الوظيفة - النظم والانقطاع . .) لا يعرف للتوقف معنى . فهناك اتصال وتواصل يجعل المرء في حالة من الذهاب والاياب بين ماضيه وحاضره ، بطريقة ذهنية لا يمكن ضبط أحوالها . وقد علل الناقد اللاحق محمد عباس القباچ (وهو الذى قدم لكتاب الجزولي) ذلك بالخوف من الاهمال والضياع عندما قال : « وها هو الجزولي ، وقد بلغ به السن ما بلغ ، قد عاد به الحنين الى أدبه القديم وسارع الى اشارة ذلك التراث الذى كان صدر عنه أيام الفتوة والشباب ، خوفا من ان يحل به ما حل باننتاج رفاته من الاهمال والضياع . . » (ص ٢) .

(ج) الذات :

والذات بالنسبة للجزولي ، هي « المركز » الذى تتقاطع فيه حالة الذهاب والاياب المذكورة فوق . والباعث على ذلك ورقات تصنع الشيخ كلماتها وتفحص قسماتها ، تأملت عليه مقارنة طبيعية ولكنها شيقة بين الشباب والشيخوخة :



فإذا كان التاريخ ، كما رأينا ، يخبرنا عن زمن مضى (١٩١٩ — ١٩٢٣) ، فالجمال يجدد عهدنا به ويحييه أمامنا في صورة ذكريات صاغها المؤلف هذه المرة (١٩٧١) بعملية ذهنية محضة ، هي التذكر ، مدفوعا بحنين جارف الى البعث والاحياء . فكانها أراد الجزولى ، وهو الشيخ ، أن يبعث شبابه في ذاته وفي ذكرياته . ولذلك تتسائل صادقين : أكان ذلك بدافع الخوف من الموت الطبيعي ، أم تجنبنا للاهمال والضياح كما استنتج الناقد القباح ؟

ومهما يكن من أمر ، فالذكريات بين أيدينا الآن نصا مطبوعا (مكتوبا) (٤) أرادها المؤلف « هدية من مبة الشباب الى وهن الشيخوخة .. » (ص ٤) وهي لذلك تستحق وقفة متأنية .

لقد تكلنا منذ البدء عن الذكريات وبصورة ما عن الماضي ايضا ، وكان من المفروض لو أننا غرضنا الطرف عن عنوان الكتاب الذى بين أيدينا . أن نعمتنى بدراسة ما جمع فيه المؤلف من شعر ، وهو الغالب ، وأن نهتم بما ألقى فيه من ابداع ، اذا توفر . والمبرر الذى أوحى لنا بالانتقال من الشعر الى الذكريات ، يكمن فى أن كتاب (ذكريات من ربيع الحياة) يجمع بين مستويات مختلفة من التعبير . فالمؤلف يورد الى جانب المقطوعات الشعرية ، مشاهدات عابثها وأوضاعا عاشها وتصرفات قام بها وعلاقات ربطها ، على هذا المستوى وذلك من مستويات الحياة الاجتماعية ، مع كتاب عاصروه ... الخ . زد على

ذلك أن الجزولى لم يكتف بجمع الذكريات وتصنيفها (شعرا ونثرا)، بل علق عليها بما يشبه تعليق الحاشية على المتن . والملاحظ في هذا أن الجزولى زواج بين تجربتين مختلفتين على مستوى الكتابة : مستوى **إثبات النص** ، ومستوى **تحقيقه** . أى أنه أضفى على النصوص التى كتبها بين ١٩١٩ و ١٩٢٣ بعدا **آتيا (١٩٧١)** . ولا معنى هذا أنه وضعها في سياقها التاريخي والثقافي فقط ، بل ولونها بشعوره الذاتى الحميم ، بحيث جاءت تعليقاته عليها مطبوعة بما يطبع عملية التذكر عادة من حالات وجدانية متغابرة (أسف ، امتنان ، حزن ... الخ) تعترى الذات وتصيب الفكر .

ومعنى هذا بصفة عامة أن دراسة كتاب « ذكريات من ربيع الحياة » تفرض على الباحث معالجة تحيط بمختلف الأبعاد التى احتواها كتابه وموضوعات . وهو ما سنعمل على تحقيقه في هذا البحث . أخذين بعين الاعتبار أننا نحلل نصا متكاملًا يجمع في فضائه ، وذلك ما أراد له مؤلفه ، انتاجا فكريا متمثل الحلقات في الزمن والقول . ويعنى هذا أننا لا نفرق في الكتاب الذى بين أيدينا بين « الشعر » و « النثر » ولا بين الذكريات والماضى ، إلا في تحديد موضوع الكتابة . وقد يستنتج القارئ من هذا أن المعالجة تستنصب هنا على « كتابة مسطحة » ، متداخلة ، على قول « سائب » . . وهو استنتاج نقر ، مسبقا ، بصحته ، لأننا في الواقع مع محمد الجزولى ، أمام حالة فكرية خاصة .

والسؤال الآن هو : ما هى ذكريات الشيخ عن شبابه ؟

سنهتم في هذا القسم بترتيب الموضوعات التى اشتغل عليها كتاب « ذكريات من ربيع الحياة » . وهى كما وردت متسلسلة فيه ، على نحو ما يلى :

١ — احتلال اليونان لأزمير . وهى قطعة شعرية نظمها الجزولى في مايو ١٩١٩ عقب الحرب العالمية الأولى ، كتعبير عن « الصدمة » التى أحس بها من جراء « الكارثة » التى حلت « بالعالم الإسلامى » يوم تحالف اليونانيون والانجليز ضده فاحتلوا قطعة من أرضه (أزمير) « بغية استرداد آسيا الصغرى من يد الاسلام » . وتتلف القطعة من ٢٩ بيتا .

٢ — اندحار التغفل اليونانى في الأناضول . وهى على عكس سابقتها تشيد ببطولة الأتراك وانتصارهم على الجيش اليونانى في مارس ١٩٢٧ . وقد نظمها الجزولى « كاشادة بالفتح المبين » الذى تحقق بذلك . وتقع في ٣١ بيتا .

٣ — موقف فرنسا من حرب الأناضول . وقد كتبها المؤلف للفناء على موقف فرنسا بعد أن كفت عن محاربة الأتراك وأمضت معهم وثيقة صلح ، من جراء تغفل الجيش اليونانى داخل الأراضى التركية واستبداد بريطانيا بغنائم الحرب العالمية الأولى على حسابها . وتضم القصيدة ٣٠ بيتا ، وهى من نظم سنة ١٩٢٢ .

٤ — الانتصار التركى الساقق بقيادة مصطفى كمال على الجيش اليونانى واسترداد أزمير والشواطىء التركية . وذلك في سبتمبر ١٩٢٢ ، وقد أشاد المؤلف « بالنصر المؤزر الذى استعادت به الدولة التركية شرفها وكرامتها ومقامها بين دول العالم » وتقع في ٥٢ بيتا ونظمت عام ١٩٢٢

٥ - تهنئة السلطان المولى يوسف بعيد المولد النبوى الشريف . وكانت هذه التهنئة بعيد الانتصار التركى على اليونانيين ، فوجدها الجزولى فرصة موافقة للاعراب عن مكتون عاطفته المتأججة نحو السلطان والأترك معا . وتتألف من ٤٣ بيتا . ونظمها عام ١٩٢٢ . وقد اتبع هذه بهولدية أخرى عام ١٩٢٣ بنفس المناسبة وهى للسلطان يوسف نفسه ، وتقع فى ٤٦ بيتا .

٦ - تعرفه على الصلابة الرئيس أحمد بن المواز (رئيس مجلس الاستئناف الأعلى) وعلى العلامة الشريف مولاي أحمد بن الماسون البلغيشى . وقد أثبت الجزولى فى شأن هذا التعرف بعض المقطوعات الشعرية ، منها محاكاته لقصيدة غير مذكورة للرئيس بن المواز فى سبعة أبيات ، ومبادرته لابن الماسون (٧ أبيات شعرية) لما أبطا فى الجواب عن طلب تقدم به اليه ، وبلى ذلك ثلاثة أبيات أنشدها الجزولى بعد أن تفضل ابن الماسون بالجواب على طلبه . ومن المرجح أن تكون الأبيات المذكورة كلها من نظمه عام ١٩٢٣ ، فيكون ذلك أيضا هو عام التعرف على بن المواز وابن الماسون .

٧ - الصرخة التى أيقظت من فى القبور . وهو تعبير لخص به ما أحدثه فى نفسه تعرفه وحضوره لجالس العالم الحافظ الشيخ أبى شعيب الدكالى فى (الزاوية الناصرية) بين فترتين متباعدتين ، الأولى فى سنة ١٩١٣ عن طريف محمد بن اليمنى الناصرى ، والثانية فى سنة ١٩١٩ . ويذكر محمد الجزولى أنه بعد اللقاء الأخير هذا « وبعد حضورى بضعة مجالس أمام ذلك الشيخ الجليل وتأثرى بها يملئ وتغلفه فى شغاف القلب ، وجهت لحنابه » قصيدة ضمت ٢٢ بيتا . وله قصيدة أخرى فى تهنئة الشيخ الدكالى (بعد ختم التفسير - البخارى) نظمها فى سنة ١٩١٨ واستهلها بوصف مدينة الرباط وذكر شارع (لعلو) بها ، الذى كان ، كما يقول « مهوى الأنفذة ومطمح النفس ومحط الأنظار ومجال الزاهبين والأييين عندما تميل الشمس الى الغروب .. » (ص ٣١) . وهى قصيدة طويلة (٩٧ بيتا) صدرها بقوله فى الشيخ الدكالى : « اليك يا عظيم الاسلام أقدمها نفثات صادرة من أعماق الفؤاد ... الخ » .

٨ - ذكرى البخارى . وهى قصيدة طويلة قالها المؤلف (حينما ختم الشيخ الدكالى دراسة الصحيح) بالمسجد الأعظم (وقد حضره جمع غفير من الرباط وسلا ومن أقطار المغرب ..) . وقد رصد الجزولى فى هذه القصيدة أهم أطوار البخارى : فى صباه (٧ أبيات) ورحلته (١٨ بيتا) وحفظه (٦ أبيات) علاقته بمسلم بن الحجاج (١٠ أبيات) والحافظ رجا (٧ أبيات) وأهل بغداد (١٠ أبيات) والنيسابوريين (٣٥ بيتا) والذهبي أمير بخارى (١٨ بيتا) ووفاته (١٥ بيتا) بالإضافة الى الخاتمة (٥ أبيات) ومناسبة الذكرى . وهذه أبيات (٢٤ بيتا) قبلت فى الإشارة بدور الشيخ الدكالى ، يضاف الى ذلك ما يمكن اعتباره نداء موجها (للامة المغربية الاسلامية) ، سجل فيه تطلعاته وآمانيه ، ومجموع أبياته (٢٨ بيتا) .

٩ - تعرفه على السيد عثمان الجرارى (الموظف بالمحكمة العليا) . وقد أنشأ الجزولى بهذه المناسبة قصيدة طويلة (٣١ بيتا) أهداها له بمناسبة تعيينه رئيسا للمحكمة ، ذاكرا فيها مناقبه مشيدا بجليل أعماله .

١٠ - ومثلها قصيدة تضم ١٤ بيتا وجهها للشاعر الحاج عبد الله القباح بعد انتقاله من وزارة العدلية الى وزارة الاحباس ، ومطلعها (من مبلغ الشاعر القباح من رجل) وقد نظمها سنة ١٩٢٢ . وأثبت المؤلف نص قصيدة جوابية للشاعر القباح (١٤ بيتا) ، فشطر بعض الأبيات منها وأضاف اليها بعض الأبيات (٦ أبيات) وأرسلها اليه طالبا منه معارضة التشطير بآخر من نظمه ، ولكنه أجابه بثلاثة أبيات ذكرها . يضاف الى هذا بعض الأشعار الأخرى أهداها المؤلف للسيد المهدي غريبط والى بعض أحبته في مدينة العرائش (١٢ بيتا) ومراكش (٧ أبيات) ... الخ .

١١ - وفي سنة ١٩٢١ أنشأ محمد الجزولى نشيدا (نشيد الشباب) بمناسبة الاحتجاج على ضريبة (الكباب) الذى قام به سكان العدوتين ضد (كابوس الاحتلال) .

١٢ - اتصاله بصديق صباه محمد بن المصطفى بوجندار . وقد ذكره في قصيدة قصيرة (٦ أبيات) رد بها على قصيدة هناء فيها بوجندار بالتوظيف . وقامت بينهما بعد ذلك أكثر من مراسلة شعرية . ثم أثبت المؤلف أولى قصائده المولدية وكانت بتشجيع من أبى جندار نفسه ، وتقع فى ٥٤ بيتا ، وهى فى ذكر مبايع عيد المولد ومدح السلطان المولى يوسف . وترجع لسنة ١٩١٩

ويبدو أن فضل بوجندار على صاحبنا الجزولى كان كبيرا ، فهو الذى عرفه بالمكتبة العامة (وكانت حديثة العهد بالبناء فى ذلك الوقت) ، ونشر له بعض المقطوعات الشعرية فى جريدة (السعادة) ، وشجعه على مدح السلطان بمناسبة عيد المولد كما رأينا ، وأطلععه على جريدة (الأهرام) المصرية .. الخ .

١٣ - نبذة عن حياة المؤلف نفسه (وهى معركة تبرهن على أن العمل الحر أغنى وإن خفت به المصاعب) ، وهى تنطلق من سنة ١٩٢٣ ، السنة التى انفصل فيها عن الوظيفة (وكان نقطة تحول فى حياته) (ص ٧٨) وشرع فى البحث عن العمل ... الخ .

هذه أهم الذكريات التى بعثها الشيخ من مرقد ماضيهما وماضيه البعيد . ومن الظاهر أن الجزولى لم يلتزم فى عرضها بأى تسلسل ، وقد ماشيناه فى ذلك ، لأنه كان مشدودا الى فترة زمنية بكاملها . لها فى وجدانه وفكره أبلغ الأثر فى عملية التذكر . ومما تجدر ملاحظته فى هذا الصدد أنها :

(أ) ذكريات شعرية فى الغالب ، أى أن عنصر القول فيها هو النظم ، وهى تسجل مع ذلك أحداثا ومواقف ، وتخبر عن علاقات واهتمامات ..

(ب) تقع بين مرحلتين فى حياة شبابه : مرحلة التوظيف ، ومرحلة الانفصال عنه أى بين ١٩١٩ و ١٩٢٣

(ج) ذات طبيعة سياسية/اجتماعية فى مجملها ، أى لها صلة بالأحداث التى عاصرها الجزولى وتكلم فيها بما أهله عليه وعيه ، وترتبط بالعلاقات التى أقامها مع غيره .

(د) وهى ، فى الأخير ، ذكريات خاصة .

الكتابة : الذات والواقع

يستنتج مما تقدم أن ذكريات محمد الجزولى لا تتعلق بموضوع واحد ، فهى متعددة ولا ترتبط بقضية واحدة ، فهى مختلفة أيضا . ومع هذا فالماضى كتاريخ وتجربة ومرحلة زمنية — فكرية ، هو الذى يؤلف بين تعددها ويجمع اختلافها فى نطاق ثقافى منسجم ، يمكن اعتباره بمثابة الرابط الأوحد الذى يربط وقائعها ويشكلها كخص مفهوم ومذكر ، له قيمة فى البحث والتحليل .

ولعله بالإمكان أن نميز فى الذكريات/الماضى بين عنصرين أساسيين متقابلين ، بينهما تداخل وانسجام ، هما : الذات والواقع ، أى بين ما يكون تجربة الكاتب من الناحية النفسية والسلوكية . . الخ وبين ما يكون تجربة الكتابة عن الواقع العام الذى عاشه كحداث ومشاهدات . بيد أن هذا التمييز ليس له فى الواقع الا قيمة رمزية ، ولا يمكن الأخذ به ، كما هو ، الا فى التحديد العام لمعنى الذكريات/الماضى .

ولهذا الأمر بالذات . فسنعمد عملا بأسلوب التحليل « الموضوعات » الى تفكيك ما يمكن تسميته — بعد دمج الذات فى الواقع ، أو الكاتب فى كتابته — بالذكريات فى الماضى ، ارتكازا على قضايا رئيسية ، تمثل فى اعتقادنا ، مجتمعة ، مرحلة من مراحل تطور فكر وشخصية ومواقف محمد الجزولى .

الموضوع الأول :

الشعر والسياسة ، أو الشرق والغرب :

(١) الموضوع الاساسى والتناقض الاساسى :

يعالج محمد الجزولى فى أربع مقطوعات شعرية قضايا تتصل بالحرب التركية — اليونانية بين ١٩١٩ و ١٩٢٣ ، وهى مبرر القول ومجالة . ويلاحظ بدءا أنه يصدر عن التزام فكرى وسياسى سابق عن أسلوب المعالجة ، يجعله منحاذا ، والا هم من ذلك فى جدال متواصل مع الطرف الخصم . وهذا ما يعنى فى رأينا أن تتناول الحرب التركية — اليونانية كان بالنسبة اليه ، فى حقيقة الأمر ، مناسبة خاصة للتعبير عن التزامه ، وهو ما يعنى ثانية ، أن الالتزام كان من اخص مقومات جداله المذكورة .

ومن السهل أن يدرك القارئ ، وهو يطالع شعر محمد الجزولى فى هذا الموضوع ، أنه يلتزم بالاسلام كدين وبالشرق كحضارة وبتركيا كتنظيم للخلافة . ومن الجائز أن نقول ، بناء عليه ، أن الجدال مع الطرف الخصم — الذى سنكشف عنه بعد قليل — لا ينطلق بالنسبة اليه (الجزولى) من الاسلام كدين فقط ، بل — وهذا ما يجب ادراكه ايضا — ومما له فى وميه عن الاسلام كدين من احكام وتصورات . فهذه تصبح فى الجدال حججا منطقية واسانيد مؤولة ، تمده « باستراتيجية » دفاعية أو هجومية ، للوقوف فى وجه الخصم أو للتضاء عليه . وهو ما يمكن أن يقال بنفس المعنى ايضا عن التزامه بالشرق كحضارة وبتركيا كتنظيم للخلافة . فـ « الشرق » ليس منطقة جغرافية تغرى

الاستعمار الغربى بالسيطرة (لموقعها الاستراتيجى على سطح الكرة أو كمصدر للثروة الطبيعية ، لا فرق) ، بل انه تراث وقيم وامجاد (غابرة ؟) قبل كل شئ . وذلك ما يشكل بالنسبة للجزولى سلاح المواجهة الجدالية . فلا تبدو هذه مدعومة بقوة الماضى التاريخى فقط ، بل وبفعل الحضارة المزدهرة التى جعلت منه ماضيا مشعا ايضا .

ومما يعطى للمواجهة الجدالية هذه طابعها الحار ان الجزولى يتكلم من الناحية الايديولوجية باسم نظام يمثل فى الشرق مركز الخلافة ويجسد بالنسبة للمسلمين طموح الوحدة . والأمر هنا يدفعنا الى القول بأن هناك مشروعية ما تجعل الجزولى يعلن المواجهة الجدالية بصفته ندا للغرب لا تابعا له .

من السهل أن نستنتج بأن ذكر الحرب التركية — اليونانية يحل فى ذاته مبررات شتى لذكر ما يرتبط بها على جميع المستويات ، خصوصا وانها تجرى بين طرفين لا يتف الجزولى فى الحياد بينهما ، بيد أن هذا الاستنتاج لا يكشف عن مستويات أخرى تبسود لنا أساسية ، وهى تتعلق بشخصية الجزولى نفسه ، أو بما يكون ، فى حقيقة الأمر ، وعيه .

والواقع أن شعر الجزولى لا يخفى شيئا ، أو هو ينطق — اذا قرأناه فى ظروفه — بأشياء تحل فى فضائه عدة قرائن تكشف عن الشاعر وتؤطره . فهو أولا مؤمن وليس ملحد . وقد تبدو هذه بديهية لمن لا يدرك أن الإيمان الذى نعنيه ليس اعترافا بالخالق الأوحد (رب السموات والأرض) ولكن شئ عقيدى يجعل صاحبه فى التزام مع نفسه ومع غيره قادرا على التمييز بين الخير والشر . بين الباطل والحق . الخ ، ومدركا على ضوء هذا التمييز لطبيعة الروابط التى تقوم بينه وبين غيره من المؤمنين فى الزمان والمكان . . . وإيمان الجزولى على هذا ، أشبه ما يكون بشعور ناظم للوعى . فهو اذا عدنا الى شعره لا يتكلم عن الحرب التركية — اليونانية كواقعة عسكرية ويصفها على هذا الأساس ، بل كمؤمن بعدالة القضية التركية ويناصرهما ، فوق ذلك ، كقضية تخص المؤمنين فى حربهم ضد (الكفار) . وهذا هو المفهوم . وهو ، ثانيا ، اسلامى ، ولا نعن بهذا أنه يعتنق ديننا أسلم له الأمر . بل يماشى فى تصوره حركة اسلامية جعلت من تركيا مركز الخلافة وسلبت لها قيادة الوحدة وصار من المعتقد أن كل مس بالمرکز هو بالتفاعل مس بالوحدة : مركز الاسلام ووحدة المسلمين . ويعين هذا أن إيمان الجزولى بعدالة القضية التركية لا بدائيه الا شعوره بها فى الاعتداء اليونانى على الأتراك من خطط للنيل من قبله خلافتهم وضالهم وحدتهم . ومن المفهوم أن عداوة لانجلترا — مثلها هى أشادته بفرنسا كما سنرى لاحقا — ينبئ على هذا . فهو لم يناصبها العداوة كدولة استعمارية ، بل كحليف غربى لدولة (اليونان) عدوانية وهو ثالث نهضوى بالمعنى الذى يفيد أن الوقوف فى وجه المد الغربى ، سواء بتحالفه مع اليونان أو بالتسرب المسيحى أو بالغزو الشاليل للبلدان الشرقية كما حدث منذ القرن الماضى ، هو فى عرف المؤمن — الاسلامى دعوة للبعث والانهاض . وفى شعر الجزولى من الدعوة هذه أكثر من شعار يحرض الأتراك على التمبئة وطلب الحرية وسوى ذلك .

من الواضح اذن ان الالتزام الفكرى (ايمان — اسلامى — نهضوى)
الذى عبر عنه الجزولى بصدد الحرب التركية — اليونانية يحتوى بخصائصه
— كما ظهر للقارئ من خلال التحليل — شخصيته ووعيه (الدين — الشرف
— الخلافة) . وهذا هو الذى يجعل منه نصيرا مطلقا . ويحسن ان
نكفى بهذه الخلاصة فى هذا المستوى من البحث .

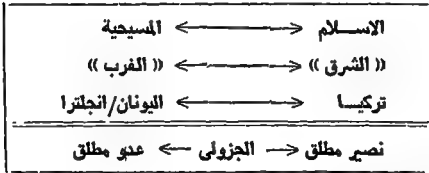
القول « بالنصير المطلق » يفترض من الناحية النظرية (والعملية كذلك)
ان الجزولى يدفع بالالتزام الفكرى والمعنوى حيال الجانب التركى فى الحرب
الى ابعاد حدوده القصى فى معارضة الخصم ، وقد ظهر لنا من خلال التحليل
ان الجانب اليونانى هو الخصم ، والحقنا به انجلترا لظهور هذه فى شعره
بمظهر المؤثر فى مجرى الحرب وفى تقرير نتيجتها . وهى بهذا المعنى **المخاطب
الأول** ، وتتحول فى السياق بالنتيجة الى **الخصم الأول** . فهل يمكن اعتبار
الجانب اليونانى طرفا منفذا فقط ؟

لا يجب التسليم بهذا مبدئيا . انه فى الواقع طرف منفذ ، ولكنه فعلى .
فهو الذى يتودد الحرب ، لكن — اذا جاز القول — بدعم وتوجيه خارجيين ،
تقدمها انجلترا لمصلحتها الفعلية فى السيطرة على العالم الاسلامى ، لكن
مجددا : هل هذه السيطرة تعنى انجلترا وحدها ؟ أم انها منطلق غربى تجتمع
عليه الدول الاستعمارية الغربية وتهدف به الى تصفية الاسلام نفسه ؟ هل
هى حرب صليبية مجددة ؟ . ألا توجد المسيحية فى صلب الصراع ايضا ؟ ..

لقد لخصنا بهذه التساؤلات فى الواقع وجود أطراف محددة فى الصراع ،
ولكنها أطراف غير متساوية ، ولكل منها دوره وخطته، دون أن يعنى هذا انها
تستقل بذلك عن غيرها فى المواجهة . فهناك كما يبدو خطة متسلسلة واهداف
مترتبة . واذا عدنا الى موضوع الحرب التركية — اليونانية امكن القول بان
عمل الحرب فى حد ذاته هو الذى ينظم مستويات الخطة وعناصر اهدافها ،
وأن ما يتبرع عن هذا الفعل يتلاقى بمصالح الأطراف العاملة فى سبيله ،
فالطرف اليونانى ، كما يقدمه الجزولى ، يبغى السيطرة على الأرض ويروم
الحاق الهزيمة العسكرية البحتة (ومعها الهزيمة المعنوية) بالأتراك ، لأن
هناك خصومة اقليلية تاريخية بينهما تحكمها جدلية القوة والضعف ... الخ .
ودور انجلترا فى هذه الخصومة الاقليلية انها تقدم السلاح والخبرة . فهل
يمكنها أن تكتفى بذلك وهى الدولة الاستعمارية العريقة ؟ . هنا تأخذ معالجة
الجزولى منحى آخر ، لأن انجلترا ليست دولة استعمارية وكفى ، ولكنها
غربية اضافة ومسيحية أو يحكمها المسيحيون زيادة . ومعنى هذا ان
السلاح والخبرة اللذين تقدمهما انجلترا لدولة اليونان يصبحان بالمنطق

الأيديولوجى سلاح المسيحية فى مواجهة الاسلام وخبرة الغرب فى مواجهة المسلمين .

من هذه الزاوية يدخل الجزولى فى الجدال . انه اذا اردنا مزيدا من التوضيح يواجه انجلترا/اليونان/الغرب/المسيحية ، بالاسلام/الشرق/تركيا . وهذا ما يجعل منه « حتى نثبت هنا خلاصة اخرى ، عدوا مطلقا . ويظهر ذلك من خلال البيان التالى :



(ب) الحدث والاثـر النفسى :

يلاحظ اننا آثرنا الاختصار فى الصفحات السابقة على ما يمكن اعتباره جوانب تاريخية وايديولوجية فى تناول موضوع الحرب اليونانية/التركية من خلال شعر الجزولى . ومن غير اللائق، كما سنرى ، أن نفهم ذلك بعزل عن الاستجابة النفسية التى ولدت فى ذات الجزولى حالات باطنية متقلبة، وظهرت فى شعره بدلالات مختلفة كما سنلاحظ .

اننا نرمى بهذا الى تحليل مستوى الذات (الجزولى) فى الاثر الادبى الذى بين ايدينا (الشعر) . ومن غير ان نخفى على القارىء حرجنا من ولوج هذا العالم الباطنى وعجزنا عن الامساك بما يعتريه فى تقبله وغلبانه . . الخ ، الا اننا سنعمل قدر الامكان على اظهار ما يحقق الغاية ولو بصورة نسبية .

يتعرض الجزولى للحرب التركية — اليونانية فى اربع مقطوعات شعرية ، وقد ذكرنا هذا من قبل ، تمرحل طبيعة الصراع من جهة وتعين نتائجه فى كل مرحلة من جهة اخرى . ولاظهار هذا فى تجلياته العامة نقول : ان الجولة الاولى من الحرب انتهت بهزيمة تركيا من جراء تحالف اليونانيين مع الانجليز . وانتهت الجولة الثانية بان تمكن الاتراك من صد العدوان اليونانى، فاستردوا ما ضاع من اراضيهم وتغلبوا على هزيمتهم . ويبدو أن الجولة هذه، على الاقل فى تقدير الجزولى ، لم تكن نصرا بالمعنى الكامل ، وان يكن قد اظهرت الاتراك بظهور المنافع عن الحق والكرامة . أما الجولة الثالثة فانتتهت بتغلب الاتراك وانتصارهم الكامل ، بل ووجدوا (مصطفى كمال) فرصة موالية للتوغل فى الاراضى اليونانية لمطاردة خصومه وسحق اثرهم .

فالظاهر على هذا أن لزمن الحرب بداية ونهاية ، وجرى تاريخها على امتداد ثلاث سنوات متتالية (١٩١٩ - ١٩٢١ - ١٩٢٢) ، والطرف اليوناني الذي أعلنها فانتصر حمص الهزيمة ، أما الطرف الذي جابهها فانهزم فقد ظفر بالنصر ، وبين هذا وذاك تعادل الطرفان . فهل تعادلا فعلا ؟ .

لا يصح ان نسلم بهذا لسبب واحد على الأقل وهو أن التعادل مفهوم وواقع يجب النظر اليه من موقع الطرفين المتحاربين ومن زاوية الحق التاريخي الذي يتنطقان به في المواجهة . وهذا يعني أن رد العدوان اليوناني من طرف الأتراك ولو باجلائهم عن الأراضي التركية نفسها هو في حد ذاته انتصار تركي . ولا يمكن أن يقتل هذا عن انهزام اليونانيين ، لأنهم حين جلوا عن الأراضي التركية بالقوة انهزموا ، وحين تراجعوا في أراضيهم أمام النحف التركي تلقوا هزيمة أخرى . . وهكذا . فكيف تفاعل محمد الجزولي مع الأحداث ؟ .

١ - الهزيمة - الصدمة :

يضطرننا عنوان هذه الفترة الى ربط الموضوع هنا بما سبق ذكره حول الالتزام الفكري وما يرتبط به في وعي محمد الجزولي ، أو - بكلام آخر - بمعنى النصر/العدو المطلق . فهذا بالذات هو الذي يلون الحدث في نفسه ويكسبه تعبيره الظاهري في شعوره وشعره على السواء . فإذا كانت المواجهة التركية - اليونانية قد أبرزت كما ذكرنا هزيمة طرف وانتصار طرف آخر ، ولما كان الجزولي ملتزما في قراره نفسه ، لاعتبارات سبق ذكرها ، بمنصرة طرف (ومعاداة طرف آخر) ، فمن حاصل هذا ، وأن يكن بصفة غير شرطية ، أن يحس الجزولي على نحو ظاهر بما أحس به الأتراك ، فهزيمة الجيش والقيادة والمنطق الاتليبي والدولة نفسها هنا تكتسى على المستوى الشخصي أبعاد هزيمة ذاتية - شعرية ، تصيب الوجدان وتخالط النفس . وقد ذكر الجزولي من شعره في هذا ما أوحى للقارئ بهول الصدمة التي أصابت كيانته .

لقد تلقى الجزولي خبر الهزيمة التركية ، رغم البعد الجغرافي ، بانفعال وتأثر ، ولذلك كانت صدمته حالة نفسية انفعالية وتأثرية ، ونضيف أن ذلك هو الأثر الذي تولد عن تصادم واقعة ظرفية تتحكم فيها اعتبارات سياسية وعسكرية وميدانها هو المواجهة المباشرة (الحرب) ، بحالة باطنية تستجيب لأوضاع الشعور والوعي ومجالها هو الالتزام الفكري (الذات) . ولهذا كان المعاول الموضوعي للهزيمة في الواقع في شكل صدمة شعورية في الفكر . ورغم تقلص معنى الاستجابة الشرطية في هذه الحالة ، إلا أن الإنكسار بدلالاته العامة واحد : خيبة ومرارة وهوان .

٢ - الكرامة - الحق :

ينتقل الجزولي من حالة الى أخرى بانتقال الطرف المحارب الذي يناصره من الهزيمة الى ما يمكن تسميته بالكرامة . وهذه كما ذكرنا وضعية شبيهة بالنصر اذا أدخلنا في الاعتبار ما حقق بها الجانب التركي على خصمه اليوناني ،

نعنى تمكنه من اجلائه عن اراضيه ، وهى فى نفس الوقت لا تمثل نصرا حقيقيا وتاما ، لأن الجلاء ، وان يكن بالقوة ، حقق التوازن (التعادل) ولم يبلغ فى شأوه مع ذلك ما طمع فيه الجانب التركى بحكم النزاع الاقليمى على الأرض من أطباع ولو على سبيل احتلال أرض يونانية ترضى شهوة الثار وتقيم سلطة الغالب .

لقد صدم الجزولى فى نفسه وأحبط هواه المناصر لارادة الأتراك كما لاحظنا فى نقطة أخرى . وما لم نقله أنه علل النفس فى ظروف الهزيمة — الصدمة بنصر قريب ، فلما تحقق على نحو ما ذكرنا أرضى نفسه ولكنه — وهذا هو الأهم — استرد توازنه الفكرى ، لأنه آمن بحق اغتصب قهرا ، وبعودة الحق الى أهله عاد هو الى منطق تفكيره . فكأنما التام كسر التاريخ فى وعيه بفعل ذلك . وهذا يعنى أن الحالة النفسية التى اعترت الجزولى انطوت على بعدين هامين : بعد مغنوى بسببه انكشفت غمة ذاته ، وبعد تاريخى استوى به تفكيره على مبدأ **الحق** ، وهذا بالخصوص ، حق خاص ، لأنه يمزج فى الواقع بين كرامة نالها الأتراك بفعل عسكرى وكرامة أخرى ، شخصية ، كانت من أثر ذلك الفعل العسكرى فى ذات الجزولى . وهنا أيضا يبدو لنا الحق الذاتى معطوفا على الكرامة الواقعية ، فائبر ذلك ، كما يمكن الاستخلاص ، **الارتياح والامتنان والرضى** .

٣ — الانتصار — الابتهاج :

ولما دارت رحى الحرب للمرة الثالثة ، خرج الجزولى عن طور الحق بجميع المعانى : استولت عليه شهوة الثار وحاد عن الاتزان والصواب ، فكأنما لم يفتح بالكرامة وانساق مع تفكيره على رغبة قوية فى العنشى . وقد سبق القول بأن الأتراك تغلبوا على اليونانيين بقيادة مصطفى كمال ، وهى المرة الأولى التى تمكنوا فيها من قهر عدوهم ، ففازوا بالانتصار وفاضت أسرارير شيخنا الجزولى تلقائيا بالابتهاج .

فحالة الابتهاج هذه ، فى واقع الأمر ، يمكن اعتبارها **حقا مضاعفا** ، كما يمكن اعتبار الانتصار التركى **كرامة قومية مضاعفة** . ويبدو أن ما حققه مصطفى كمال هنا بالقوة العسكرية (التركية) ، حققته ، فى حالة شيخنا — القوة المعنوية — الذاتية . وربما كان الايمان فى الحالتين بعدالة القضية التى وقعت الحرب من أجلها هو الذى يولد الشعور **بالفخر والاعتزاز** على هذا الصعيد وذاك .

غير أن قولنا هذا لا يجب أن يفهم منه أن بهجة محمد الجزولى ليست أكثر من انتصار تركى ، فحقيقة الأمر تبين ، خلافا لذلك ، أن النصر التركى يبقى فى جميع الأحوال نصرا للحرية التركية ولا شىء سوى ذلك ، وأن بهجة محمد تحوى حالات خاصة ، متعددة ، يصعب الإمساك بها كلها ، ولكنها كما نعتقد ترتبط فى وعيه بجذر واحد يمثل التزامه الفكرى ويعبر عنه . وهذا فيه

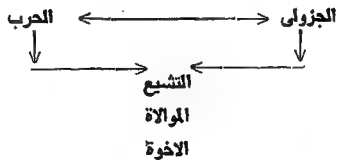
كما رأينا عدة أشياء متصلة متداخلة . وهى على هذا بهجة رجل يدين بالاسلام ويؤمن بالخلافة التركية ويفتخر بحضارة الشرق ... الخ .

على هذا النحو اذن يمكن القول اجمالا بان تفاعل الجزولى مع الاحداث — ونحن نجيب بهذا عن السؤال الذى طرحناه بهذا المعنى فى الصفحات السابقة — استقر على اوضاع نفسية تامة بينها ، ولكنه انتقل ايضا (نقصد التفاعل) فى مدار يمكن دفعه بالفضاء النفسى انتقالا لا يمكن ضبطه بقانون . قد نصفه كما حاولنا ذلك ولكن حصره يبدو صعبا أو هو عديم الجدوى ، طالما ان الحالات النفسية تتقلب فى مجرى تخترقه تيارات متضاربة لا تهدأ ، وهو ما حدث فى حالة الجزولى بصورة واضحة .

ومع تسليمنا بهذا لانه من خواص النفس وحالاتها ، لا يجب ان نتغافل عن ذكر المحددات العامة التى سهلت ، بما لها من اثر فى التحديد ، بروز حالات نفسية لا متناهية . والمجال مع ذكر المحددات يتجاوز ما سميناه (بالفضاء النفسى) ليسهل الدواعى والدوافع .

من هذه الزاوية لا يمكن اعتبار الحرب التركية — اليونانية سوى حادثة واقعية تاريخية ولكنها خارجية . لعلها الاثر الذى سهل عملية القول وحدى بالجزولى الى نظم الشعر ، ولكنها لم تكن بجميع مراحلها ولا نتائجها حاسمة باى معنى فى « تكوين » نفسية الجزولى ، أى فى تحويل (وكذا تكييف) وضعه الذاتى من طور المستقبل للخبر الى طول المنفعل به .

ويعود بنا هذا بالذات الى ما ذكرناه حول الالتزام الفكرى . ولكى تتضح المعالجة اكثر نذكر ان المحددات التى نعنيها تنحل ، من الناحية الشكلية ، الى ثلاثة مستويات ونقصد : المحدد السياسى ، المحدد الفكرى والمحدد الدينى . فهذه المحددات كما نعتقد لها اثر داخلى ، لأنها سابقة عن فعل الحرب كما جرت فى الواقع (بين الأتراك واليونانيين) ، وتحيلنا ، فى نفس الوقت ، على مراجع ثابتة ساهمت فى تكوين ذاتية الجزولى تكوينا جوهريا . ويمكن توضيح هذا بمثال معبر ، نرسمه (قبل أن نشرحه) على النحو التالى :



فقد استجاب الجزولى لفعل الحرب بوصفه متشيعا للطرف التركى ومواليا لأهدافه وداعيا للتضامن الأخوى معه . وما كان بمقدوره أن يقف هذا الموقف لو لم يكن بينه وبين الأتراك أكثر من رابط يحتم ذلك أو يزكيه . قلنا بينه وبين الأتراك والواقع أننا نعنى بينه وبين مفاهيم واختيارات ، فالطرف

التركي كما لا يخفى مفهومه الخلافة كمرکز واختياره الاسلام كمعتقد وشعاره الوحدة تهدف قبل كل شيء . وفعل الحرب من هذه الزاوية ، اى كما تصوره الجزولى ، لا يعنى بصورة ميكانيكية قيام دولة اليونان بالهجوم على دولة تركيا بدافع اقلبيى أو بغيره من الدوافع فقط ، بل يتعداه الى الهجوم على المفاهيم والاختيارات .

واختصارا نقول : ان الحرب صلحت في مثالنا لاستشارة كوامن الجزولى وتحريضها على الانفعال . ولهذا ظهر الانفعال بصورة مركبة : صورة برانية (الصدمة ، الحق ، الابتهاج) وصورة جوانية (الخيبة والمرارة ، الارتياح والامتنان ، الزهو والتشفى) :

واقع الحرب	الاحداث	تاريخها	الاثار النفسى	واقع الذات
الهزيمة	تركيا — اليونان/انجلترا	١٩١٩	الصدمة	الخيبة ، المرارة
الكرامة	انكسار اليونانيين	١٩٢١	الحق	الارتياح ، الامتنان
الانتصار	انتصار الأتراك على اليونانيين بقيادة مصطفى كمال	١٩٢٢	الابتهاج	الزهو ، التشفى

(ج) الاستعمار والتحرر :

اتضح لنا في الصفحات السابقة أن إنجلترا تمثل الاستعمار ، وهى تساعد دولة اليونان بوصفها دولة استعمارية ، غربية ، مسيحية . فهل يكنى هذا للقول بأن الأتراك قوم متحررون ؟ وهل خاضوا الحرب دفاعا عن الأرض أم عن المقدسات أم عن وحدة المسلمين أم عن الاسلام في حد ذاته ؟ أم عن ذلك كله ؟ . كما توضح لنا أيضا أن الجزولى جعل من نفسه نصيرا مطلقا وعدوا مطلقا في نفس الوقت ، في الحالة الأولى للأتراك ولقضيتهم ، وفي الحالة الثانية لانجلترا ولاهدافها . فهل يعنى هذا أنه ناصر الحرية وناهض الاستعمار ؟

سنقدم عن هذا كله جوابا ممكنا في ثلاث صور :

(١) صورة الأتراك :

يمكن للمرء بالرجوع الى شعر محمد الجزولى في (ذكريات من ربيع الحياة) أن يستخرج صورة الأتراك — بغض النظر عن حريهم مع اليونان بالاطوار المذكورة في مكان آخر — في مواقف نوردها مرتبة على النحو التالى :

حياة نصارى الشرق
أسود الحرب والصدم
شوكة الاسلام
ضراغمة الاسلام

صورة الأتراك
(تركيا)

فالجزولى كما يبدو من هذه المواقف يمجّد الأتراك ويسبغ عليهم أوصافاً تليق بمركزهم فى تصوّره . وبغية شرح هذا نورد بعض الملاحظات :

١ - لقد ادعى اليونانيّين ، كما ظنّ الجزولى ، أن حربهم ضد الأتراك هى فى سبيل نصره مسيحى الشرق الخاضعين للرعاية العثمانية . وساندهم انبطراً فى ذلك ، بل وظهرت هذه فى هذا الصدد وكأنها تدعم اليونانيّين لهذا الغرض بالذات . وبقطع النظر عن صحة أو خطأ هذا الطرح ، فقد فهم الجزولى طبيعة الحرب من الزاوية الدينية أيضاً ، فأقحم التاريخ الصليبيّ فى هذا الإطار واعتمده حجة للقول بتواجه اختيارين وديّنين وحضارتين ، ولكنه لم يفعل ذلك الا لتسفيه الادعاء اليونانى/الانجليزى ووصمه بالجور والعدوان ، اعتقاداً منه بأن مسيحى الشرق ، رغم وجودهم فى ظل السلطة العثمانية ، ظلوا على عهدهم فى موالة حاميههم ، وهم بذلك فى غنى عن أية وصاية خارجية . ولذلك فسبب الحرب من هذه الوجهة باطل وببطل معه منطوق الادعاء ، لأن الدولة العثمانية رغم طابعها الاسلامى تضمن للمسيحيين الشرقيّين ، بوصفهم من أهل الكتاب ، حق الوجود والعيش ، وتلك فضيلة . هذه هى الدلالة الأولى .

٢ - انهزم الأتراك فى الجولة الأولى من الحرب كما بينا ، ولكنهم تعادّلوا مع خصمهم وانتصروا عليه ، ويعنينا من هذا أن الجزولى عندما تألم (صدم) لهزيمة الأتراك لم يلبس من قدرتهم على الانتصار . غايته المطلق بقدرتهم كان أقوى من ملامسات حرب طارئة . ويعود هذا لاعتقاده الراسخ بأن قوماً كالعثمانيّين ، يقومون بشؤون الخلافة وتجسد دولتهم مركزها ، لا يمكن أن تنال منهم قوة أعدائهم ، لأنهم أقوياء بإيمانهم . فقوة العقيدة هى القوة أو قوة الحق . وهذه هى الدلالة الثانية .

٣ - يتفرع عن هذا أن الأتراك لأنهم يمثلون الاسلام تمثيلاً زمنياً وفيهم الخلافة كما ذكرنا ، فهم بحكم هذا وذاك حماة الاسلام وإبطال قوته المعنوية إذا جاز القول . أنهم مسؤولون عنه بجميع المعانى : بنشره والاقناع به ، بالحفاظ عليه وحمايته ، بالسهر على تطبيق شرائعه . . . وهى لذلك مسؤولية دينية كلية . وهذه هى الدلالة الثالثة .

فصورة الأتراك فى نظر محمد الجزولى على هذا الأساس لا تبرز بظاهرها القابلة الا فى ارتباط بالدلالات المحورية الثلاث ، نعنى : **الفضيلة والقوة والمسؤولية** . ويبدو لنا من خلال النصوص التى نعتد عليها فى التحليل أن « اتحاد » ما يمكن تسميته بدال الدين بمطلوب الحرية هو الذى يؤلف بين الدلالات المحورية المذكورة .

(ب) صورة مصطفى كمال أتاتورك :

لا يذكر محمد الجزولى مصطفى كمال الا فى قصيدة واحدة خالدها انتصار الأتراك على اليونانيّين ، وقد خصه بسبعة أبيات من الشعر حوت معظم الصفات التى كونها عنه . والواضح هنا أن الجزولى يربط الانتصار التركى

بمصطفى كمال نفسه ، دون أن يحمله هذا على التقليل من دور الأتراك في بلوغه
وهى عملية مفهومة للتأليف بين الفرد (الزعيم) والجماعة (الشعب) ، ويحسن
قبل أن نواصل التحليل أن نقدم جدولاً بيانياً بذلك :

صفوة قومه مفد الأوطان بطل الأتراك وحاقن للدماء قائد الجيش التركي محرر الشرق بطل خالد ..	صورة مصطفى كمال
--	--------------------

ويبدو من هذا أن الجزولى أحاط بمختلف الصور الممكنة « لتفريد »
مصطفى كمال على هيئة زعيم ومنفذ وبطل وقائد ومحرر وخالد .. وللتحديد
أكثر يمكن تقسيم هذه الصور إلى ثلاثة أنواع :

١ - حسب الجنس :

ويوضع مصطفى كمال هنا كفرد صراحة أو ضمناً ، في علاقته بالأتراك
كمجموعة بشرية . والنظر إلى هذه العلاقة يتم من زاويتين : زاوية **التخصيص**
بحيث يظهر مصطفى كمال كاسم علم، مفرد، له صفات مطلقة ورمزية في نفس
الوقت . مطلقة لأنها ذاتية ولا يمكن مجانستها بصفات أخرى مفترضة ، ورمزية
لأنها منتخبة وتتمتع بسلطة معنوية ، ومن طبيعة القول الرمزي في هذا المجال
إذا قمنا بتأويله أن يكون معناه غير مباشر (ه) . أما الزاوية الثانية فهي زاوية
التعميم ، لأن الصفات المذكورة ما كان لها أن تظهر بالمعنى الذى حددناه إلا في
نطاق يبرز وجودها في نظر الجزولى ، وهو نطاق المجموعة البشرية التركية
نفسها .

٢ - حسب الوطن :

وهو هنا تركيا ، لأن مصطفى كمال ليس زعيماً للأتراك وحسب ، ولكنه
منفذ تركيا أيضاً . وإذا طبقنا مفهوم المنفذ في مثال الحرب التركية - اليونانية
التي سبق الحديث عنها، أمكننا القول بأن الانتاخذ يعنى عودة الكرامة التركية
إلى مجدها وفوزها بالنصر المحقق على أعدائها . وهو ما يعنى في هذا المثال
أن الاسم **العلم الفرد** (مصطفى كمال) تباهى بصفاته وخصائصه باسم **العلم**
المكان (تركيا) في واقع وحالاته . وعلى هذا يصبح بطل الأتراك بطلاً تركيا .

٣ - حسب المنطقة الجغرافية :

ونقصد الشرق بالمعنى العام . والراجع أن الجزولى وصف مصطفى كمال
بمحرر الشرق اعتقاداً منه بأن تركيا نفسها هى مركزه . والانتساب إلى هذه،
بما أنها كذلك ، يوجب الانتساب إلى ما تمثله في الومى والشعور ، معنى
الخلفة والوحدة .

يظهر من هذا أن (الأتراك) و (تركيا) و (الشرق) تمثل درجات في الاحالة . وأن مصطفى كمال كاسم مفرد وبطل تركى ومحرر الشرق تمثل درجات في الترميز . وقد أراد الجزولى كما نعتقد أن يفهمنا أن استفراد الرمز بصفات خاصة يرتبط (ولا يتطابق) مع اطلاقية الاحالة بصفاتها العامة .

(ج) صورة فرنسا :

ذكرنا فرنسا من قبل عندما تكلمنا عن الحرب التركية — اليونانية عرضا . وورودها في شعر الجزولى الخالص بهذا الموضوع أتى في سياق التنويه بموقف تحالفها مع الأتراك في صراعهم ضد اليونانيين ومن ورائهم انجلترا كذلك . فهو يذكرها ، على هذا الأساس ، كطرف مناصر لقضية بناصرها هو بالذات . ومما يثير الانتباه في هذا الذكر أن الجزولى — رغم أن فرنسا هي التى كانت تحتل المغرب في هذا الوقت — لا يهتم على أى نحو بالتعرف على « خلفيات » اقدام فرنسا على تحالفها مع الأتراك أو هو لا يقولها في شعره . ويذكر هذا لأنه عندما وقف ضد انجلترا في مساندتها لليونانيين احتكم الى مخططاتها وأهدافها في الشرق وحاكم موقفها بناء على ذلك كما مر بنا . فهل نستنتج مما ذكر أن الجزولى كان غافلا عن المرامي الفرنسية في الشرق أيضا ، أو أنه كان يجهل تاريخ الصراع الانجليزى الفرنسى، وهو الذى أملى طبيعة التحالفات ومنطقها ، على السيطرة السياسية والاقتصادية في الشرق ؟

قد لا يعنى الجواب عن هذا شيئا كثيرا ، لأننا سنجد في الصور التى تقدمها الجزولى عن فرنسا ما يكفى من الدلالات :

ربة العلم الشعب الفرنسى معروف بالشهم نصرة الحق جيشها حصن فرنسا هي التى انقذت وحدة أمريكا . ونجبت المكسيك أوجدت اليونان من عدم والدة الأحرار ...	صورة فرنسا
--	---------------

لقد اخترنا هذه الصور ، وهناك غيرها ، من قصيدة واحدة أنشأها الجزولى للتفننى باسترداد الأتراك لكرامتهم وللتعبير عن شعور الحق في نفسه كما بينا من قبل . وهى تشتتل ، إذا صنفناها حسب الموضوع ، على ثلاث قضايا كبرى :

فرنسا — الشعب الفرنسى — الدور الحضارى الفرنسى . ويلاحظ أن لكل قضية خصيصة تميزها عن غيرها ، ولكنه تمييز لا يقطع بين أسباب التداخل بينها جميعا . ذلك لأن الدولة الفرنسية ، شعبا ودورا وحضارة ، هي التى تمثل ، في آخر الأمر ، محور القول ومضمونه .

نتساءل : كيف تسنى للجزولى أن يؤلف بين الصور المذكورة وما الباعث على ذلك ؟ . قد يبدو من هذا السؤال أننا نقصد البحث عن مبرر خفى بغية الأيديولوجية ثلاثة مفاهيم أساسية أخضعت قوله الشعرى (أو فعلت فيه) بما لها من دلالات وإيحاءات ، نعى منهاهيم : العلم ، الشجاعة ، الحرية . ويبدو من خلال هذا أن الجزولى له في ذهنه عن الدولة الفرنسية (شعباً ودوراً وحضارة) جيلة من الصور المتراكبة ، لم يتدعها من عندياته بل اشاعتها هي بالذات عن أحوالها .

وعلى هذا فالجزولى لا يمتدح فرنسا لأنها ساندت الأتراك فقط بل ويعيد الحكم النهائي على ما ابتدعه الجزولى . والحق أن صاحبنا يضر من الناحية صياغة مجدها التاريخي ويذكر به . أى أنه يربط بين أيديولوجيتها وتاريخها ، ويجعل من هذا الربط مثالا للتضامن والمساندة وما شابه . ولهذا الأمر رأيناه يقول في بيت من القصيدة :

لله درك لو يسرى نظامك في

كل المالك من عرب ومن عجم

وهو بيت يحيلنا على المطلق : دولة عالمية وشعب شجاع ودور حر . فهل يصح القول بأن الجزولى كان نصيراً مطلقاً للأتراك ومتشبعاً (مطلقاً) للدولة الفرنسية ؟ .

هوامش :

(1) ذكريات من ربيع الحياة . مطبعة الأمنية ١٩٧١ . الرباط . المغرب .
L'eshace Litteraire, Gallimard 19155, Paris, r. 20

(٢)

(٣) الحنين = حن حنيا : صوت ، لا سيما عن طرب أو حزن . حن حنيا إليه : اشتاق .
حنان : اشتاق . استحن الشوق فلانا : استطويه . الحنان : من يحن إلى الشيء . حن حنة وحنانا عليه : عطف وشفق وترحم فهو حنون . تحنن عليه : ترحم . الحنان : الرحمة .

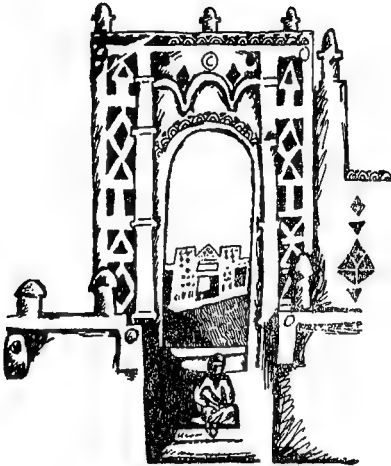
(٤) نعتمد في هذا على الفريق الذى ميز به T. TODOROV بين النص

المكتوب والمنطوق

Symbolisme et interpetation L. TODOROV, ed. Seuil 1978, (٥) انظر :
Paris, p. 18.

الحمار

هانيا سعيد
لبنان



عندما اصطدمت بالرجل الذي حدثتكم عنه في قصة سابقة (ولدت وفرحت بها منذ ثلاث سنوات ثم ماتت ولم أمت) كان ذلك يفرض على ان اقبله واهرب منه في آن .

حدث ذلك فجأة . اصطدمت به وقد ظننت اني لن القاه اذ غادرت الاماكن والأزمنة وكل معطيات علاقتنا السابقة .

لست ادري اذا كان أحدكم يذكره . اتمنى ان تكونوا نسيتموه مثلما فعلت او مثلما ظننت اني فعلت عندما أقفلت ذاكرتي ذات مساء

واقبت فيها سجنا لكل الماضى وفى مقدمته ذلك الرجل للذى ارانى مرغمة ان احدثكم عنه لانه استطاع وعلى نحو لم اتوقعه ان يمود ويصطدم براسى ثم يخرج وكأنه لم يسجن قط .

أصابنى الحادث بصداع ، فتناولت حبة من مشتقات الاسبرين وطلبت منه تأجيل هذا اللقاء ريثما يكون تأثير الحبة الوهمى قد سرى فى دمائى ، وفى لحظة استراحتى الاولى كان يواجهنى بعبوس ثم ابتسم بعد ان تقدم النادل وصب لنا كاسين مثلجين . قال لى : لا تحتسى الكاس مع الاسبرين . سوف يضرک . وكانت تلك عادته فى بدء حديث ودى ينتهى نهاية متوقعة نتجاهل بها اشباحا تشاركنا اية خلوة .

أخبرته بالطبع عن حالة « شمس » فظل يستمع بلبل معتاد تخترقه رشقات الكاس ، اشعال واطفاء سيجارة ، تنهد ، نحنة ، سعال .

اغاضنى انه لا يود ان يستمع مع ان الامر على غاية الاهمية ، فلم يحدث انى استطعت مراقبة نفسى وانا الد مثلما قدرت ان افعل وانا أرقت شمس تشد على يدى ، تمض أصابعى ، تضغط شفيتها وصراخ الطبيب يحرضها بلذة ان تشد وتشد وكأنها مصابة بانسداد فى ممراتها الغليظ .

قال لها : شدى يا ابنتى .. شدى .. لا تخافى .. وانفعلى وكأنك تنفوطين . كانت مساعده قد أبعدت فخذها ورفعتها الى حلقتين من الحديد ثبتتا فوق عمودين ارتفعا من جانبى السرير عند طرفيه الأسفلين .

بطنها تلة من اللحم الناصع . فذاها منفرجان . حبلت المبرضة شفرة خلاقة وجزت الشعيرات المتبقية ... الدماء ماتزال تتساقط وتلة اللحم تنتفخ وتتكوم . وجه شمس يستحضر وجه جدتى ، فاجاتها ذات يوم بالمرحاض تركز على أسناتها ووجهها عروق من الدم . غرفة الولادة تنتظر رائحة النفساء .. يد شمس تتلقى أبرة أنبوب السائل المغذى المعلقة فى مشجب أعلى السرير ، يدها تترنج . الطبيب يطلب منى أن أمسك يدها . أشدها الى العمود الحديدى ، تصبح فى وضع تمذيبي .

قال لى ذلك الرجل الذى حدثكم عنه فى قصة سابقة . ثم جلس الآن أبامى فى الخهى يحتسى كاسه بهدوء ، قال ان عذابه يفوق عذابى وعذاب شمس . هم ايضا علقوه فى قضيب حديدى وأصبح جنينا يلتف حول نفسه . يدها معصوبتان الى ساقيه ومن خصره يلتف الحبل ويشد على القضيب المنتصب فوق قاعدة فى زاوية ..

— الغرمة :

ضحك . اتنا قلت غرفة وهو صحح لى : قبو كان ، كهف ، ظلمة يصار المعتقل اليها بعد ، درجات ترابية تتجاوز المئة . مازال يتذكر المكان لكنه لا يجرؤ على توكيده ، يترك مساحة للاختباء والتراجع . قال : لا لكى اكدت له انه خائف كالكثير الرجال لا يجب البوح ولا الاعتراف . لا يحب أيضا ان يصفى لبوحى ولا لنشره أخبارى عن شمس مع أن اكتشافى غريب وهش :

غرفتى ناصعة . الى لذىذ . بعله قليل أصبح اما . لا . لم يكن الامر على هذا النحو . ساقول : غرفتى ناصعة الى . لا . ليس الما . كان احساسا لذىذا يلتف من اسفل الظهر ويطوق للخاصرتين . كحركة فلا منكوا ؟ ربما . كلحظة غياب ونحن معا فوق سطح البيت الصيفى ؟ ربما الم اناديه واحبه واجذبه واغيب . اغفو قليلا وبوقظنى : يا على . يا على قولى يا على . فاقول ولا اقول . لم ار دما ولا سيلانا ولا خرقه . سمكة تصنعها عمتى بين فخذى ولا عرقا يتزحلق . لم ار لحى تحت ضوء غرفة العمليات الساطع . لم ار اطراف ثوبى تنكش بين العرق ويقع الدم . الرجل الذى حدثكم عنه فى قصتى السابقة وارغب الآن ان يسمنى رأى تلك البقعة :

خرج فى نوبته الصباحية يكس باحة الزنزانة . كان الغريب الذى جازوا به فى الامس يتكوم فى الحفرة . كانت الحفرة بركة من الدم . كان العيد . الغريب صار خروفا ورائحة الدم ننتة . ذبحوه وشربوا نخبه وقالوا للرجل الذى فاجانى وفاجأ قصتى : ادفنه . لا ادري اذا كان استطاع ان يتردد لحظة . دفنه وتف وبكى ثم جرح شريان رسفه فى صباح اليوم الثالث فضربوه وقالوا له يا عكروت لن تموت هكذا براحة . قال لى : انتن النسوة — لم يلقها هكذا فصحة — تتدلعن وتبالغن . الواحدة منكن تزحلق الولد وكأنها « تتبول » ثم ابتسم وقال لى فى وقت آخر وكنا وحيدين : انت مختلفة . رأيتك تعضين يدي وتتاين بكبرياء .

عضضت يده . حبست صرختى بين نظراته وسيجارته وثأفنه المكوم . لا أعلم كيف كان يشعر وماذا يريد . بعد ذلك خمنت انه تمنى ان ينتهى الأمر بسرعة فيطهئن على ويفرح ثم يمضى الى المقهى .

حدث ذلك تمايا و « شمس » تخبرنى أن « راجى » يرقب ولادتها هاتفا سيقول لها أن تحكى له كل التفاصيل وسيعد جنبهاته ويدفعها لمعالجة الهاتف فى فندقه ويندم .

الرجل الذى حدثكم عنه فى قصتى السابقة وجاء الآن لكى يفسد على هذه القصة لا أقدر ان ابعده . كان الأمر مؤامرة ادبرها لنفسى . أقول يا بنت اعتذرى وابتمدى فأخجل . أقول يا بنت اثقلى وتجاهلى فلا أقدر بجرجر لسانى فأحكى عن شمس وعنى وعن الطبيب وأنا أعلم أنه يجلس الآن أمامى فى المقهى يتأفف ويتأهب ليقترض لحظة صمت . أقول الطبيب كان تقصد برذاذ الدم وانثاق رأس لجنين . صوته يتهدج وحملاسه يعيد صدى حملاس متفرجى الملاعب الرياضية .

يضحك الرجل تلتذذ ذاكرته برسم ما حدث وما حدث يبعمنى عنه : شمس ليست جثة والطبيب تكبر يداه . قفازاه ملوثان . صوته يرتجف . شدى يا ابنتى . الاضاءة ساطعة . فخذأ شمس ينتصبان الى الاعلى . المرضة تربت على بطنها تضغط الانتفاخ الى الاسفل . ساعدينى يا ابنتى . ساعديه يا شمس . سأساعده انا : يا على قلت يا على ودخلت فى عينى ، رايت أشباحا بالبياض ولونت وجوه الملائكة امسك بفخذى بابا نويل فلم يكن الما وقالت سفديرا انها ستخرج من بطنى ويمكن ألا تكون سفديرا بل الشاطر حسن . شمس لا تبكى لا تغض عينيها . تتطلع

بجسارة . قوس الحديد سيساعد الطبيب على انتشارال الجنين . انظري
ها هو راسه . قولى لها أن تساعدنا . تساعد ابنها ، تساعد نفسها .
ساعديه يا شمس ساعدى ابنك ، لكنها تنقله .

قلت للرجل الذى أمسك بيدي الآن فى المقهى وشد على أصابعي وتدم
لى كأس الماء وابتلع غيظه بحنان ملعن : شمس تبتلع جنينها ولكن الطبيب
يصطاده بقوس الحديد . ملقط هلالى يلج طيات اللحم الطرى ويقبض على
راسه . يتزلق الرأس وكتلة اللحم ، تتدلى ذكورته . صبى . صبى . يقبض
الطبيب على ساقيه ويدلى راسه . أزرق . أزرق . بلا صوت وبلا حركة
شمس تصرخ : ميت ؟ أخاف أن يموت ، الغرفة تنتشظى بالكاء . لا . لم
يكن الأمر على هذا النحو . كنت عند جانب السرير أعانق شمس
والمرضة تلتقط الجنين وتسرع به الى انبوب الأكسجين والطبيب يضربه
على فخذه وفوق مؤخرته يأمره أن يحيا .

كنت قرب شمس وانتظر صرخة الصغير : يا حى يا قيوم . الله لا اله
الا هو الحى القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم . يعلم ما بين أيديهم .. يعلم
يا شمس يعلم . وأنا أيضا أعلم . وذاك الذى يجلس على المائدة
المجاورة ويراقبنا يعلم وأنت الذى أروى لك كل هذا ولا أعرفك تعلم .
والرجل الذى يقتحم على الخلوة وبيتسم بمرارة يعلم وأنا أستمتع لنفسى
اللحظة وأحاول أن أنهى هذه القصة بأسرع وقت . أقول له : ساعدنى
فيقول : أعيدى كتابتها . يجلس فى المقهى الآن بهدوء وبكسل ويقول :
أعيدى كتابتها وشمس أنجبت وأنا أنجبت ولم نعد كتابتها . لن أعيد كتابتها .
أخاف أن أحذف كل وجودى وأغلق الابواب وتنتهى شمس والجنين وأبكى
وأصرخ وأقول ليس الأمر على هذا النحو والجملة ليست مقيدة والرجل
الذى يجلس أمامى فى المقهى ويقتحم كل الأحرف والأوراق يجذب القلم
نحو ويكتب .

يبعدنى الآن يبعدنى . أصرخ قبل أن اتلاشى : غرفة العمليات
ساهرة والطبيب ساعدنا ولم يساعدنا . الجنين صرخ وبعد نصف ساعة
أخرجت الممرضة من بين فخذينا ثعابين من المصارين والدماء وأكياس الأغشية
والمخاط وسيول الدم ، بطننا هوت وافخاذنا انسدت .



ضربه . لكبه . دخلت قبضته أسفل بطنه . قال لى : شتمنى الأول .
ضربنى الثانى . افترسنى الثالث . قل ولا أقبل . ماذا أقول . ابتلمت
أيامى والكلام . ظللت ثلاثة أيام . أربعة . خمسة .. ثم يلمط الحديد
أخرجوا لسانى ، رأيت فوقه كل العناوين والأسماء .

الرجل الذى حدثتكم عنه فى قصتى السابقة ومازال يجلس أمامى
فى المقهى يصمت فى وجهى الآن . يضع النسايل أمامنا كلسين جديدين
ويبتعد .

لا أثر بيننا للشجار وللدماء . هادئان حد الركود ، نعس يداعب أجفانه
وسنقوم بعد قليل ونرتحل الى الخلوة .
ننتهى ولا تنتهى القصة وقد فشلت فى كتابتها وسأحاول أن أفعل
فيها بعد .

قصائد ..

برهان شاوي
(العراق)

١ - خوف :

يا لهذا اللسان ..
يلتسوى ..
يا لهذى الحروف ..
تنطفي في غمي ..
ايها الطاغية ..
قل لنا عن لسانك شيئا ..
(لك العاقبة)
يا لسانى الحزين ..
بح بارتعاش الشفاه ..
بح باصفرار الوجوه المهين ..
بح بارتعاش المفاصل ..
خوفا ..
على الجسد المستكين
خوف انقطاع المعيشة ..
خوف الزمان
بح بالحقيقة يوما ..
بح بالحقيقة ..
بضع ثوان
ترى ..
افقدت لسانى

* ثلاث قصائد من مجموعة « مراى الطوطم » التى ستصدر قريبا للشاعر العراقي
برهان شاوي

٢ - مرثية الماشق :

هل أنا عاشق ..
أم أمير
هل أنا المتوسد جناح الفراشة ..
أم الأرض ..
بى تستدير ؟
كل قرن يمر ..
باغباضة ..
والبرارى بكفى تطير
يا لخصوفى ..
من النفس ...
انى بها ..
من وسوسها أستجير

٣ - سؤال : الى جميلة ..

لماذا أرى وجهك الطوى ..
فى الكتب المشتراة ..
وفى الأوجه الناحطة
لماذا أرى وجهك ..
فى عيون الطيور ..
وأشعة السفن الراحلة
لماذا أرى وجهك ..
فى الموانئ البعيدة ..
والمدين القاحلة
لماذا أرى وجهك فى مرايا المرايا ..
مرايا الحجر
لماذا أرى وجهك ..
فى أخضرار الشجيرات ..
فى قطرات المطر
لماذا ..
لماذا

عبورة المهدي الدنقلوى السوردانى

فى شعر معاصري

د. أحمد محمد البدوى
جامعة ميدقري — نيجريا

وليل مقفقف مقرور
حنان كوخ وفى زراعى فقير
بجديد من الرقى أو اثير
بمبلاده نشيد السرور
فى الحاريب للعلى الكبير
هيئت نفسه لكبرى الامور
بنى قومه ومصباح نور

فى دجى مطبق ويوم دجوى
ولدت ثورة البلاد على احدى
عوذوا طفلها وصونو فتاها
وى هلم اسمعوا الملائك يعزفون م
باركوا الطفل فى القلوب وصلوا
ومشى فى الصبا قسيم الحيا
واغتدى زاهد الشباب وصوفى «م»

التجاني يوسف بشير

١ — الصوت :

قال الشاعر السوردانى فرح ودتكوك المتوفى ١٠٤٧هـ فى قصيدة
منسوبة اليه ، نظمها قبل ظهور المهدي السوردانى المتوفى ١٣٠٣ هـ —
١٨٨٥ م .

فلتمة من طعام البر تشبعنى
وقطعة من قليل الثوب تسترنى
وجرة من قليل الماء تروينى
انمت تكفننى او عشت تكسينى (١)

فقدم القسومات الميزة للمسلم النموذجى الزاهد فى الدنيا ، المكتفى من
كل ماديات الحياة بما هو ضرورى الى اقصى حد ، لا يأكل الا قليلا
من الطعام الخشن ، ثم لا يشبع ، ولا يشرب الا قليلا من الماء ثم لا يروى ،
ولا يرتدى من الثياب الرخيصة أو الاسمال البالية الا ما يستر العورة ،
وبصلح لتكفينه ان حان أجله ، ثم يمضى الشاعر ليقدم لنا مميزات هذا
الزهد المثالى العارف ، حسب تصور تلك البيئة :

ياواقنا عند أبواب السلاطين
واستغن بالله من دنيا الملوك كما
ولا تصاحب غنيا تستعز به
وأعلم بأن الذى ترجو شفاعته
الدين كنز لا فناء له
أغرق بنفسك من هم وتحزين
استغنى للملوك بدنياهم عن الدين
وكن عفيفا وراع حرمة الدين
من البرية مسكين بن مسكين
والمال عارية والله يهدينى «٢»

هذا الزاهد فى المذات الحسية ينأى بنفسه عن أن يطلوث بالقتل لأصحاب السلطان والجاه والمال ، يستعصم بالرازق البائى عن كل كائن فان ، ويستغنى بالأصل عما سواه ، ولعل الشيخ فرح يعنى بهذا الموقف الصلب من أصحاب السلطان الجائرين ، وكانزى الأموال ، ما سبق أن قاله سفيان الثوري حين سأله أبو جعفر المنصور « لم لا تاتنا » فأجابه سفيان قائلا : « الله نهانا عنكم » ولا تركنوا الى الذين ظلموا فتمسكم النار » ، « وكان يقول : اذا رأيت العالم يلوذ بباب السلطان فاعلموا أنه لص » وإذا رأيتوه يلوذ بباب الأغنياء فاعلموا أنه وراء » وكان سفيان الثوري كثير الحط على المنصور لظلمه ، فهم به وأراد قتله ، فما أهمل الله ، وقال أحمد بن حنبل لا يتقدم سفيان فى قلبى أحد «٣» .

يرتبط هذا الزهد بانكسار النفس والتواضع لله ، ولكن يكن فى داخله تغال مطلق على العالم المادى من حوله ، فى أرفع صوره وأقواها « السلطان والمال » كما يتسامى على نوازع الجسد ويكبت جموح الشهوات فى النفس ، ويأنف من الدنيا .

ان صورة هذا الزهد التى قدمها الشيخ فرح ، تتلاءم مع صورة الحاج القادم الى السودان ، من غرب افريقية ، فى طريق ذهابه الى بيت الله الحرام ، أو فى طريق عودته ، ما يسميه بعض الكتاب « الحاج التكرورى » وهو مجاهد مهاجر فى سبيل الله متقشف ، كل ثروته من زاد الدنيا هى : خرقة من ملابس خشنة وبالية ياتزر بهه ، وعصا يتوكأ عليها ، ومسبحة تتدلى من عنقه ، وجراب من جلد شاة يحتوى على القرآن أو جزء منه مكتوب بالخط المغربى ، ومعه لوح من الخشب ودواة «٤» وكان أولئك الحاج ياتون ويعودون ، وتستغرق رحلة الحج هذه شهورا أو سنوات ، بالنسبة لأمثال ذاك الحاج المجاهد ، الذى يقطع المسافة كلها ماشيا على قدميه ، يعبر الغابة المهولة والصحراء الموحشة ، حتى يصل أو يموت فى سبيل الله شهيدا ، وكان معظم أولئك الحاج من صنوة العلماء ، إذ يحدثنا بركها ردت فى القرن التاسع عشر الميلادى أن هؤلاء الحاج الانارقة فقهاء ، ما مروا بمكان فى افريقية وبلاد العرب الا ووجدت «الاهالى» يقبلون على التمام التى يكتبها « الحاج التكرورى » لأنها أظهر فى نظرهم وأقدس مما يكتبه سائر

الحاج «ه» الحاج المنتشف الزاهد يمتاز بثروة معنوية ومعرفة ، ويختص بصلاح بين يؤمن الناس في نفعه ويقرون بالفضل وما يزالون .

هذا الحاج الضارب في الأرض ، المعتمد على ما يرزقه الله من « لقمسة أو جرة » المتوكل عليه ، وهو نموذج على التمسك بالهدف النبيل ، والاصرار على بلوغ العلا ، انما يتطابق في ملامحه العامة مع الزاهد الذي صوره الشيخ فرح وكلا النموذجين المتكاملين المتجانسين قوى الأواصر يصوره المهدي الدنقلوى السودانى محمد أحمد عبد الله في القرن التاسع عشر الميلادى كما وصفه من رآه : « يلبس المرقعة مثل سائر دراويشه ، طويل القامة أسمر اللون بخضرة ، مستدير الحية ، أسنانه كالؤلؤ وفي الفك الأعلى « فلجة » بين الأسنان ، كان ذا صورة جميلة بين السود من أمثاله ، وكان يتعمم على قلنسوة من نوع ما يتعمم عليه أهل مكة ، وعمامته كبيرة منفرجة من الامام ، يرسل عذبة منها حتى تصل الى سرتة ، ويضع على منكبيه رداء من الدمور ، ويلبس نعالا مصنوعة في السودان وكان لبسه مخصصا بالاعراب والضعفاء ، ويطلق عليها اسم « الشقيانة » أى نعل الشقاء ، فابدل هذا الاسم باسم « السعيدانة » أى نعل السعداء ، ويحمل على الدوام في يده اليسرى سيفاً يسمى سيف النصر ، ويتوكأ على هرواة طويلة « ٦ » وتتدلى من عنقه مسبحة .

صورة المهدي تتطابق مع صورة الحاج التكرورى وصورة الزاهد الذى لا يقف عند ابواب السلاطين بمسبحته وعصاه وحذائه الذى اشتهر بارتدائه ضعفاء السودان ، وبجلبابه المرقع ، الذى هو شارة المتصوفة وزى الدراويش من الزهاد المنتقطعين عن الدنيا ، وقد ألف المهدي هذه الصورة قبل أن يجهر بالدعوة ويقود الكفاح المسلح ضد الكفار المنحرفين . « المهدي خرج سائحا الى بلاد الغرب « غرب السودان » مع رجاله وعليهم لباس الدراويش وهو الجبة المرقعة والسبحة والعكاز « العصا » وجعل بيث دعوته « ٧ » أضف الى هذه الأدوات « ابريق الفخار » .

ينطوى هذا المظهر المتواضع البسيط على مضمون عميق ، الا وهو ان هؤلاء القوم ، وعلى رأسهم محمد احمد المهدي نفسه ، فقراء فعلا وحقيقة ، فلا عجب أن راينا الجنرال عكس الانجليزى الذى قاد جيشا قوامه نحو ستة وثلاثون ألفا لاختاد الثورة الاسلامية ، قد كتب منشورا لمن فيه المهدي وأصحابه وهندهم بالويل والثبور وعظائم الأمور ، بعد مقدمة في صدر المنشور المرسل الى المهدي قاتل فيها . « نحن (الذين) أن نزلت السماء ثبثناها بأسنة السيوف ، وان نزلت الأرض قلنا لها قفى (بالجزم) » ثم قال للمهدي : « يا ايها الذى .. أصبحت تسوق الجيوش بأزمتهما بعد ما كنت (فقيرا) وقد نسيت ما كنت فيه انت وأصحابك من الجوع (والعري)

وكيف رضيت أن تحاربني وأنت ضعيف الحال ، وفقر المال « كذا » وقليل الرجال» ٨ .

أى أنهم لا يصطنعون الفقر ويدعونه ، بل هو واقع يعيشونه ، ولون من ألوان الحياة يبارسونه من « جوع وعرى ، وفقر وضعف حال » يرتدون الجبة المرقعة والمسبحة المتخذة من نوى الأهليلج ، فتتقرن الحقيقة وهى الفقر بموقف أخلاقي وهو الزهد فى الدنيا ، وهم يفخرون بذلك ، ولا ينكرون تعلقهم بالآخرة وانقطاعهم للعبادة ، يقول أحد من عرفوا المهدي وأصحابه قبل الجهاد : « هاجرنا للمهدي ، وكنت رأيته واعتقدته « كذا » حينما كان يزور (رفاعة) . . ومعه تلاميذه ناثرو الوجوه « ! » نظيفو الثياب ، منظمو الأذكار ، وكثيرا ما كنا ونحن طالبو علم نؤدى معه صلاة المغرب ، لنسمع قراءة الخشوع منه ، وقو قرأ سورة « القارعة » مرة فى الركعة الأولى حينما قرأ « يوم يكون الناس كالفرأش المبثوث » صمق وخر مغشيا عليه ، فتقدم غيره من (جيرانه) وأتم الصلاة بالناس وأتاه منهم ، فلم يصح حتى بارحناهم « ٩ » دلالة على الورع الذى يتبدى فى سمو روحى وشفافية لطيفة ، من شدة التقوى وقوة الإيمان .

إن المهدي الذى اختار الزهد فى الدنيا ، ينتهى الى عائلة فقيرة تعيش كما يعيش فقراء أهل السودان فى القرن التاسع عشر الميلادى وقد الجأها عصر المعيشة الى الهجرة ، من شمال السودان الى وسطه كما عمل المهدي خطابا ، يحمل الخطب على كتفه من الغابة الى السوق ، « كما كان النبی يحمل الخطب لأصحابه فى أسفاره ، ويحمل اللبانات عند البناء ، كذلك اتخذ محمد أحمد المهدي هذه السيرة نبراسا فى حياته . وقد كان وهو فى مدرسة « محمد شريف » يحتطب ، وينظف ، ويعمل كل ما يأتف غيره أن يقوم بعمله ، وكان شيخه وزملاؤه يعجبون من ذلك الفتى الذى انترد بخصال غريبة « ١٠ »

والقرم هذا بعد الثورة اذ كان فى الهجرات ، وتنقلات جيش المجاهدين « الأنصار » يمشى على قدميه ، يحمل على كتفه أبا طفلا رضيعا وأبا شيخا هرم « ١١ » وحافظ على سيرته الأولى فى الزهد والتواضع والأثرة .

وقد عرف المجتمع — يومئذ — الظلم وسوء الحال ، واكتوى بسياسة البطش والارهاب ، والضرائب الباهظة التى تفرض على الفقراء من أمثال محمد أحمد المهدي « يأتى جابى الضرائب الى الرجل ، فيعتذر عن دفع الضريبة ، وهى خمسمائة قرش ، بعجزه وضيق ذات يده . . فيضرب خمسمائة سوط على الأقل ويزج فى السجن ، ويعذب بان يطرح (الى) الأرض على وجهه ، وتدق أربعة أوتاد وتربط كل من يديه

ورجله الى وتد منها ، وكانوا يددونهم بفعل القبيح وبسالة الدهر ، وهى ان يؤخذ هر ويدخل فى سراويل الرجل ، بعد ان تفل يدها ويترك فى داخل السراويل او يدفع الضربة «١٢» وامعانا فى امتهان كرامة الانسان واذلال الفقير المستضعف ، وكان المهدي احد هؤلاء الفقراء حتى مسات « ولم يملك من الدنيا الا مسبحته وسيفه » «١٣» وهما رمزان لوظيفته فى الحياة : العبادة والجهاد .

والى جانب وحشية الحكم التركى ، وسومه الفقراء العذاب ، فقد جاء الاتراك — الذين حكموا السودان باسم الاسلام — بالاوربيين ولا سيما الانجليز ، ومكثوا لهم ، ومنحوهم المناصب المهمة فى الدولة ، بل سمحوا لهم بالتبشير وسط المسلمين ، كما سمحوا بتجارة الرقيق ، بأن كانت الحملات العسكرية المدججة بالسلاح التارى تغير على المواطنين الامنيين المسلمين فى الغلاب والقرى ، وتأسرهم وتسوقهم متيدين كقطعان البهائم ، حيث يباعون فى الأسواق او يصدرن مع العاج وريش النعام والذهب وكثير منهم مسلمون .

كما اشاعوا الفساد والرزيلة والاستبداد وروجوا لها ، وهذا كله هو كفر صريح وانحراف بين عن الحق فى رأى المهدي ، فلما شبت الثورة ، وخرج الناس أمواجا يجاهدون ، كانت الغاية النبيلة هى الشهادة أولا .

« أهل القتل يقتبون الافراح ويجيء الناس لتهنئتهم بفوز ميتهم فوزا عظيما ، ويشربون المرطبات ، ياكلون الحلوى ، وهم يقرأون «ولا تحسبون» وكان أهل الشهيد يكرمون ويبجلون ، والناس تنسبهم اليه كلما راوهم » «١٤» وشاع بين الناس عادة أن يكتبوا أقوال المهدي وتعليقها على اعناقهم حتى اذا قتل احدهم لقي الله بها وكثيرون تركوا أموالهم ووهبوها لبیت المال ، اشترءوا للمثودة واستعلاء فى درجات الآخرة «١٥» فان كان المجاهدون الانتصار ولا سيما الفقراء قد وجدوا فى الثورة نصيرا لهم ، وسيلة لرفع الظلم عن كاهلهم ، وكفاحا مقدسا لاعلاء كلمة الله ، ومن شعاراتهم فى « شان الله » « الدين منصور » فان الزهد فى الدنيا الفانية ، والاعراض عن الملذات الحسبة ، انعكس من المهدي وانتصاره لابسى الجلابيب المرقعة ، على الأغنياء انفسهم الذين تركوا أموالهم او وهبوها وهاجروا وجاهدوا ، يرجون حسن الثواب ومرضاة الله ، مما نجده فى صيغة « البيعة » التى لابد من أن يرددها جهرًا كل من يريد الانتماء الى الانتصار المجاهدين ، من الرجال والنساء ، اى مبايعة المهدي ، فيقولون وراءه « باسم الله الرحمن الرحيم ، بايعتنا الله ورسوله ، وبايعناك على توحيد الله ، لا نشرك به شيئا ، ولا نسرقة ولا نزنى ، ولا نأتى ببهتان ، ولا نعصاك) فى معروف » .

بإيمانك على ترك الدنيا للأخرة ، ولا نفر من الجهاد « أى الثبات
والزهد فى الدنيا » .

الصدى

هذه الحقيقة التاريخية ، كما تتبدى فى النسيج التاريخى الموثق ،
وليس الشمر وماذا يقول الشعر ، أو ماذا بقى للشعر أن يقوله ويعبر
عنه ، فإن كان الواقع هو القهر ، فمن الممكن أن يصير الشعر حالة
تحيط بالقهر أو أشعة فنخل أنها آتية منبعثة منه ! يقول الشاعر محمد
عمر البنا شاعر الثورة الأول :

الحرب صبر واللقاء ثبات والفخر كل الفخر بيع النفس أن الجهاد فضيلة مرضية قد حاز هذا الانتصار جميعه قسوم اذا حى الوطيس رأيتهم ولباسهم سرد الحديد وباسهم يا سيديا وسع الاتام بحلمه فاتهض الى الخرطوم فلان بسوجه نبذوا الشريعة من وراء ظهورهم الله اكبر أن يدوم صنيعهم	والموت فى شان الاله حياة لله المعلى وأجره . الجنات شهدت بحكم امرها الآيات صحب الامام السادة القادات شم الجبال وللضعيف حياة شهدت به يوم اللقاء الفازات واستطرتهم بالهدى بركات أهل الفؤاية والمفاسد باتوا عن دينهم شغلتهم الشهوات هذا وأنتم للانام رعاة « ١٦ »
--	---

نسبهم الى الصبر والبسالة فى ملاقاته العدو الكافر ووصفهم بالحرص
على الشهادة « الموت فى شان الله » الذى هو حياة ، مشيرا هنا الى
الاية الكريمة عن أن الشهداء « احياء عند ربهم يرزقون » سورة ال
عمران ١٦٩ . ويتضمن البيت الثانى اية بيع النفس لله « مما نجده فى
قوله تعالى أن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم
الجنة » سورة التوبة ١١١ ، وكلها صفات استبدها من القرآن
وراهها متمثلة فى صحب الامام المهدي ثم يأتى الاداء الشعرى فى لمحات
فنية ليصور القتال « حى الوطيس » « شم الجبال » « لباسهم سرد
الحديد » « وسع الامام بحلمه » من التراكيب المستمدة من معجم الشعر العربى
فى وصف المعارك والرجال ، ثم تباثى النقلة بالتجريس على فتح الخرطوم
الكافرة المنحرفة ، فكانه يعضد بالشعر ، ماسبق أن تقرر وصار هدفا لا
مناص من تحقيقه . وأنه ليسترعى انتباهنا جبال الاداء الشعرى هنا قوة
أسره ، فحين تهافت الشعر المعاصر لهذه القصيدة فى القرن التاسع
عشر ، فى كثير من البيئات ، وانفسدته كثرة المحسنات البديعية والركاكة ،

تبدو هذه القصيدة متألقة وشامخة بانفها ، وهى ترتبط بواقع حار ، بثورة
شبت نيراتها ، من معاصر للبارودى .

وهذه الصورة التى قدمتها القصيدة تتجانس الى درجة كبيرة مع
القسيمات المميزة للثورة ، مما سبق أن رأيناه ، فهو شاعر صادق من حيث
حسن تصويره لما هو حق ، فكأنه نقل اليها من الواقع ما هو متحقق ،
وانفعل بجو وتفنى به ، ولعل هذا يفسر لنا سر التجاوب الذى لقيته
القصيد من المعاصرين لها ، المجاهدين ، بمشاركة وجدانية واستحسان .

ولم يستطع محمد شريف نور الدائم حين نظم قصيدة طويلة عام
١٢٩٩ هـ - ١٨٨٢ م هاجم فيها الثورة وأيد الدولة الحاكمة ، من أن ينكر
لمحمد أحمد المهدي من اخلاق وقيم عليها فقال :

لقد جاعنى فى عام «زغ» لموضع
يروم الصراط المستقيم على يدي
فقاتم على نهج الهداية مخلصا
وقد لازم الأذكار فى السر والجهر
وأفرغ فى نهج المحامد عهدى
فرقيته جهلا بعاقبة الأمر
أقام لدينا خادما كل خدمة
تعز على أهل التواضع فى السر
كطحن وعوس واحتطاب وغيره
وكم صام كم صلى وكم قام كم تلا
من الله لازالت مدايمه تجرى
وكم بوضوء الليل كبر للضحى
وكم ختم القرآن فى سنة الوتر
لذلك سقى من منهل القوم شربة
بها كان محبوبا لدى الناس فى البر
وكان لدينا عيشة صدقاتنا
وخادمنا عشرين من العمر «١٧»

هذه شهادة من محمد شريف نور الدائم شيخ الطريقة الصوفية
« السمانية » وهو أستاذ المهدي الذى أعطاه الطريقة وقربه ، ونعرف من
هذه الشهادة أن المريد داوم على الأذكار والأوراد ، والتزم بالهداية ،
حتى استحق الترقى الى مكان عال فى السلم الصوفى « ويظهر أن الشاعر يلوم
نفسه ثم يقر أن المريد لزم الخدمة » الطحن ، العوس ، والاحتطاب «
أى التزم بكل شئون الطهى يجمع الحطب بنفسه . ويطحن الذرة بيده ، ثم
يصنع الخبز « العوس » وهو يصنع هذا الطعام للضيوف الذين يكون عددهم
غير قليل ، ويظهر أنه ينهض بكل أولئك عن طوعية ورضاء ، لأن الضيوف
لا ينقطعون من بيت مثل بيت شيخه يفدون كل يوم ، وهذا يعطينا صفة
من صفات المهدي ليس الأريحية فحسب نغنى المعرفة بكل أركان الطهى ،
وأنه جرب ذلك كثيرا وخبره ، والعجيب أن جماعة من عشيرة المهدي قد
اشتهرت من بعد بالتخصص فى صنع الطعام واتخاذ حرفة وماتزال . ثم
يذكر الشاعر تعبد محمد أحمد ، ويذكرنا قوله « مدايمه تجرى » بما قاله

بابكر بدرى من قبل عن خشوع المهدي وبكائه في صلاة المغرب الى درجة الغيبوبة العابد الباكي الذي يسهر الليل كله متهجدا قائما تاليا للقرآن ، متصفا بسمه عالية من صفات صفوة العابدين المجتازين ، وهى ان يصلى الصبح بوضوء العشاء دلالة على أنه لم ينم ليله كله ، ولم يشتغل بغير الذكر والصلاة ، ولهذا لم يجد ما يفسر به اتجاه محمد احمد الى الثورة على الحكم الظالم الا بقوله :

الى الخميس والتسعين ادركه القضا على ما مضى في سابق العلم بالشر بصحبة شيطان من الجن أبس وشيطان انس وانقناه على الضر ولا تنس داعى الاحتياج فثالث وكم ساقط في الشر من السم الفقر

المهدي - اذن - مجنون ، أصابه مس خبيث ، فأفله شيطانان احدهما من الجن ، والآخر من الانس ، وهناك سبب آخر لا يقل خطورة عن الجنون ، يفسر به ثورة المهدي وهو الفقر « داعى الاحتياج » ولو سلطنا جندلا بصحة هذا التعليل ، فانه ليشرّف الثورة على الحكم الظالم بأن قائدھا المتصف بكل المحاسن التي ذكرها شيخه محمد شريف ، هو رجل مسكين كادح ، لا يملك من حطام الدنيا شيئا ، وان عرفانه بالفقر ، قد حثه على تغيير الحال ومهاداة الفساد ، ان للثورة المهدية الحق في أن تفخر بقائدها الفقير النبيل ، ثم يقول محمد شريف نور الدائم :

فقال أنا المهدي فقلت له استقم فهذا مقام في الطريق لمن يدري وخادعنى بالقول كالمهدي أبينكم ومحسوبكم في الحب في عالم الذر فقم بى لنصر الدين فقلت من عصا فقلت له دع ما نويت فانه وتالله شر قد يجزى الى الخسر وقال له الشيطان بشر ولا تخف فانك منصور على البر والبحر وقد فهم القولين فهم اولى النهى وقال أنا كالمساء في الطبع بارد ومال الى حب الرياسة والجبر وان يستخفوا بى وان يقتلونى واما يسخن كان كالنار في الحر وقبلى على والحسين ولى امرى ومن ذلك النجادى أبى وأبيته وانى أذنت الجيش أن يضربونه ان وانفتحت فيه بالضلال وبالكفر وكنت نصحت « القيمقام » بحبسه اتاهم بما يهواه من واضح الفكر فما جاءنى من غير دع صاحب الخفر

وهذه الأبيات تكشف ان المهدي ثار من أجل العندالة واعلاء كلمة الله . وعرضه الرئاسة على شيخه يدل على زهده في الزعامة ، مع حرصه على نصر الدين وترحيبه بالشهادة ، مقتديا بعلي والحسين في هذا الشأن ، لكن الشيخ أبى أن يقود الثورة مقدما مريده ، بل صرح بمعاداته له ، لمقاطعته

وأفتى بتكفيره ، واهدر دمه حين أفتى الحكومة التركية بقتله ، وكان قد نصح « القائمتام » بسجنه من قبل ، واحتوت قصيدة محمد شريف على ملامح أخرى ، من الممارسات التي تبين انحراف المهدي وثورته ، وهي ممارسات بعضها مدسوس لا أساس له من الصحة ، وبعضها حسن لا غبار عليها ، وبعضها يمكن فهمه على أساس أن الثورات لا تخلو من أن تشوبها ألوان الانحراف ، لا تتفق مع المثل العليا التي تدعو إليها . لأن الثورة غير معصومة ، وهي غير مسئولة عن كل ممارسة ترتكب في أبنان عهدها وقد بايع محمد شريف الثورة بعد سقوط الخرطوم .

أما الحسين الزهراء فعالم جليل ، أنشد المهدي قصيدة طويلة في الأبيض منها :

مهدى رب العرش منظر الورى والى الولى والاكرمون وراء
السابق بن السابقين الى الهدى من معشر نتجت بهم زهراء « ١٨ »

حيث يقر له على أنه المهدي حقاً ، كما أقر له بأنه من نسل الزهراء من أبناء على بن أبى طالب ، وهو أمر لا قيمة له في إقامة ثورة إسلامية ، ولكنه ملحق مهم يكثر وروده من بعد ، في وصف المهدي ، ليتطابق مع أن المهدي لا يكون إلا شريفاً من أبناء على ، وهذه المستحدثة هي أقل شمائل المهدي شأنًا ، ولا يقدح فيه أن يخلو منها وأن يكون أفريقياً من السودان .

ولما توفي محمد أحمد رشاه شعراء منهم إبراهيم شريف الدولاوى :

فتح الفتوح ودمر الكفار فى كل البلاد بجيشه المنصور
ومن اهتدى بهداه أصبح داخلا سور الرضا أعظم به من سور
ومن انتمى لسواه أصبح داخلا ضل الطريق بليلة ديجور
هو مجيع البحرين بحر شريعة كام وبحر حقيقة مسجور « ١٩ »

وهنا يأتي التصور الصوفى للمهدي ، على أنه ولي تام الولاية ، يجمع بين « الشريعة والحقيقة » أى علم الظاهر وعلم الباطن ، وتبدأ صورته في اكتساب قدر من القداسة ، وتنسب إليه خوارق المعاديات ، وفي ضوء هذا المنحنى ، يتم تفسير كثير من أقوال المهدي وأفعاله التي تخالف النصوص الشرعية ، بأنها من علم الباطن ، ويقول الشاعر :

قد كان قسوام الدجى متبتلاً متواصل الأحزان غير فخور
طلق الحيا خاشعاً متواضعاً كهف الفقير وجسابر المكسور
وبيبت طاوى الكشح جوعاً وهو قد أعطى الكسوز بجمعها المفور
لا يبتغى جاهها ولا مالاً ولا عز الملوك ولا ارتباع الدور

وبعيد ذكر صفاته الثابتة ، من العبادة والزهد والتقشف والخشوع ،
والأنفة من الجاه ، فيبقى الى مmates متمسكا بميمزاته الأصلية ، التي تجعل
منه نموذجا مثاليا للزاهد الذي صوره الشيخ فرح ود تكتوك ، ويحتفظ
تكوين شخصيته بمقومات الدرويش وأدواته في أكل صورة ، المتثلة في صورة
الحاج الانريقي الزاهد المجاهد ، الذي نعد المهدي ابتدادا له ، وقرينا
متجانسا معه كفرسي رهان .

وقد برىء هذا الشعر من أدواء الفهاة والضحالة والركاكة التي
أضعفت كثيرا من الشعر المنظوم في ذلك العصر ، لقد رأينا المهدي
في شعر لا التوء فيه ولا تصنع للزخرفة يؤدي مرامييه ، ويرتبط بحياة
الناس ، ويتفعل بتيار قوى اجتراح المجتمع كله ، اذ يلتحم بالواقع ويجد
فيه المعاصرون ما يهزم ويعبر عن شعورهم وعواطفهم ، ولا يعنى ذلك خلو
هذا الشعر مما يمكن أن يؤخذ عليه من عيوب .

واذا كان هناك بون شاسع بين صورة بعض من وصفهم الشعراء
أو مدحهم ، لأنهم افراطوا في المبالغة ، ولم يكن لأولئك المدوحين نصيب
مما نسب اليهم ، وان كان الشاعر حرا في أن يصور ما يرى تصويره ، فقد
نظرنا الى صورة المهدي كما رسمها هؤلاء الشعراء المعاصرون له ،
ويبدو لنا أن شعر معاصريه هذا هو أصلح شيء لاعطاء صورة صادقة عن
المهدي وثورته ، صورة مقاربة للحقيقة ، اذا قسناها بالصورة المشوهة
التي حاول المؤرخون الاستعماريون رسمها له ، وقسناها بالصورة
المنرفة في التقديس التي روج لها من لا نشق فيهم من العامة والوضالعين .

والله أعلم

الهوامش

- ١ - عن : الطيب محمد الطيب : فرح ود تكتوك خلال المشبوك ، دار المطابع
المصرية ، الخرطوم بلا تاريخ ، ص ١٢٣
- ٢ - نفسه : ص ١٢٢ - ١٢٣
- ٣ - انظر ترجمته في الاعلام هـ ١ لخير الدين الزركلى ، طبعة بيروت ، ص ٢٢١ والآية
رقم ١١٢ سورة هود . وقد دخل أبو ذؤيب الفقيه على المنصور فقال : المظلم ببابك
فائق ، وأبو جعفر أبو جعفر ٣٣١
- ٤ - جين لويس بركهاردت ، رحلات بركهاردت في بلاد النوبة والسودان ، نشرت
أول مرة عام ١٨١٩م ، ترجمة فؤاد اندراوس وآخرين ، مطبعة المعرفة ، القاهرة ، بدون
تاريخ ، ص ٢٦٧ وما بعدها .

٥ - نفسه : ص ٢٢٧

٦ - ابراهيم فوزى ، السودان بين يدى غردون وكنتشنر ، مطبعة الآداب والمقتطف ،

مصر ، ١٣١٩ هـ ص ٦٧

٧ - محمد مهري ، رحلة مصر والسودان ، مطبعة الهلال ، ١٩١٤م مصر ص ٢١٩

٨ - عبد الرحمن بن حسين الجبرى ، كتاب تاريخ المهدي ، مخطوطة ، مكتبة جامعة الخرطوم .

٩ - بابكر بدرى ، ملكرات ج ١ ، الخرطوم « ٩ » ص ٢٠

١٠ - ضرار صالح ، تاريخ السودان الحديث ، الدار السودانية ، الخرطوم

١٩٨٤ ص ٣٠

١١ - بابكر بدرى ، ملكرات ج ٢ ص ٢٠

١٢ - محمود طلعت ، غرائب الزمان فى فتح السودان ج ٢ ، مطبعة الاسلام

مصر ، ١٣١٤ هـ ص ٤٦

١٣ - الشريف يوسف ، لمحات من تاريخ السودان ، ٢ ، ٤ ، ص ١٣

١٤ - محمود طلعت ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٠٧

١٥ - نفسه : ص ١٥٠

١٦ - انظر نص القصيدة فى : سعد ميخائيل ، شعراء السودان ، القاهرة ، ١٩٢٤

١٧ - نعموم شقى ، تاريخ وجغرافية السودان ج ٣ ، مطبعة المعارف ، مصر تاريخ

المقدمة ١٩٠٣م ، ص ١١٦ - ١١٧ وانظرو التحليل الذى كتبه د. عبده بدوى لهذه القصيدة

والشعر فى المهدية فى كتاب الشعر فى السودان ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، مايو ،

١٩٨١م ص ٦٣ ، وما بعدها . والمقصود بعام زع ١٢٧٧ هـ عادة التواريخ بالحروف ، فالزاي ٧

والعين ٧٠ ، انظر ص ٦٣

١٨ - ابراهيم فوزى ، ص ٢٤٠ وما بعدها .

١٩ - نعموم شقى ، ج ٣ ص ١١٧

ليالى ما وراء البحار ..

جاسم الياس

فى المساء الطويل
تأخذنى الذكريات القاتلة
يا ازهار نيسان البعيد
ويلا خطوتان
تتسلقان

أشباح المياه إلحالة
فى هذا المساء الطويل
ينحل ساعداى على حلم ثقيل
وتحرقنى

أصداء الوحشة الهائلة

.....

فى المساء الطويل
لا شيء ينقذنى من
أشواقى الهائلة

غرفتى موصدة الأبواب ،
دمى يتمزق بين هواى
وضجيج الكلمات الشاردة

.....

أبحث عن قبلة عارمة
تحصد من جسدى
كل الأغصان الذابلة
أبحث عن الشبابيك
التي لا تخاف من
العاصفة

أبحث عن البحر الذى
لا ينتهى
وعن شوارع
لا تطرد خطانا
بعد الساعة العاشرة

.

وأود
لو أستريح على شفة الماء القليل
وأود

لو أجمع ملء كفى ،
الحصى والزهرات الراحمة
وأود

لو أعدو بين ظلال المساء البعيد
فتقتلى الأعشاب
الى الهاجرة

.

يا زهرتان من الأمس
ويا حفتتان من الدم
والماء

يا أحجارى التى
تتسلط

فوق دارى
ويا أصدقاء الزمان البعيد
أود

لو لم تشردنى الامانى القاتله
.

ماذا يقول الجدار الذى كان بيتى
وماذا يقول الحبيب البعيد
أحاول أن

أرتدى قبعة
الوحشة القاتلة

.

بابات محراوية ..

محمد كشيك

(١)

بجوار « الباكية » لم يكن هناك سوى مبنى أبيض عال ، تتوسطه قبة بيضاء كبيرة ، صفت حولها مختلف أنواع البيارق والأعلام ، في الخلف عند نهاية الطرف كان علم كتيب ، له نجمة واحدة ، وستة أطراف مدببة . . وكان الناس تحت القبة ، بجوار قهوة « البرلمان » يلبسون الجلابيب البيضاء ، يجلسون على الأرائك المفروشة بأبسطة محلاة ، يلعبون النرد ، ويدخنون النارجيلة في شراة وكسل ، قلت لنفسى : « يجب أن أسرع قبل أن يهبط الليل » وتوجهت مباشرة الى حيث السور المرتفع الشاهق الذى يحيط بالمدينة ، عند البوابة الكبرى المزدانة برسوم ونقوش تركية قديمة اقتربت ، كان الحارس يقف بالمدخل شاكى السلاح ، حاولت الاقتراب منه ، ولما أصبحت قبالة ، راح يتفحصنى بدقة ، ثم سأل بصوت كئبه صوت شخص آخر : التصريح ، أخرجت له بطاقتى الشخصية ، فأخذها وراح ينظر الى وجهى ويدقق ، ثم يعاود النظر الى البطاقة . . استمر يفعل ذلك مدة ، وأخيرا أوما برأسه ، ثم خفض سلاحه ، وأفسح مكانا للدخول .

قبل أن أدلف عبر البوابة للناحية الأخرى ، تحسست أوراقى ، ثم التفت ورائى . . كان الناس نوى الجلابيب مازالون قاعدين ، يلعبون النرد ، ويدخنون النارجيلة ، ولا يتكلمون مع بعضهم سوى بالإشارة . . دلفت بسرعة من البوابة الى الناحية الأخرى ، وبعد أن عبرت ، الفيتنى وقد صرت فى مكان ليس له صلة بذلك الذى جئت منه . . فقد امتدت الأسلاك الشائكة على أعمدة خشبية بطول السور الكبير ، وكانت الصحراء تبدو متراصة الى مالا نهاية ، والرمال الصفراء تصبغ كل مكان بلونها الخاوى ، لم أكن أتصور أن الأمر سيكون بهذه الصعوبة ، لكنى رحت أبحث عن أى اثر يدلنى أو علامة ، لم يكن هناك سوى الرمال . . الرمال فى كل مكان . تفرق كل شئ ، ولم يكن هناك أحد لأسأله : فراغ مفتوح يمتلئ فاغرا منه ، فلا تكاد تلمح سوى تنساب كبيرة ، وكثبان ، ووديان ، واصقاع . .

كلها من رمال ، كانت الشمس لاسعة ، تضرب القفا ، فتروغ الأشياء ،
وتصبح الرمال متكاثفة متكاثفة كأنها صارت بداخل العين ، حين أوشكت
على اليأس من وجود أحد ، وصار التعب لا يطاق ، قلت لنفسى : « يجب أن
أرجع الآن ، فلا رغبة لى فى الهلاك » وقبل أن التفت لأعود ، استطعت
بالبصيرة الكليية أن المح شيئاً .. كأنه الخضرة فى قلب الصحراء ، فقلت :
لعله الحلم يلون الأشياء ، كنت المح مساحات كبيرة تتحول الى نقطة بعيدة ،
ثم لا تلبث أن تتكاثف لتصبح خضرة تملأ الصحراء .. رحت أعدو باتجاه
الخضرة ، وكلما اقتربت صار الأمر كأنه حقيقة ، وأصبح الأمر فى النهاية
يقينا لا يحتمل الشك : ها هى النخلة الكبيرة الوحيدة ترتفع سامقة فى
الهواء ، بأسفلها نصبت خيمة صغيرة ، حين رأيت ذلك وضعت يدى فى
جيوبى أبحث عن أشياء الهامة ، هللت فى نفسى ، وقلت : هذا بالتأكيد
مكانهم ، انهم لابد يعسكرون هنا ، ذهبت اليهم والدموع تكاد تطفر من عيني ،
لكنى حين وصلت الى حيث النخلة الصالية ، لم المح سوى شلة من الجنود
البيض ذوى « البريهات » الزرقاء ، وتحلقون حول الخيمة فى شبه دائرة
ويرقصون .. كانت بينهم فتاة شقراء ، راحت ترقص .. شبه عارية ،
وتغنى بلهجة أجنبية لم أنهم منها شيئاً .. لما أصبحت وسطهم ، حاولت
أن أسألهم ، لكنهم استمروا فى الرقص ، وأشاروا الى فتحة جانبية مربعة ،
ترتفع عن الرمال مسافة أربع بوصات ، رصت حولها شكاير الرمل ، لتحجب
الرياح والأتربة .. اقتربت من الفتحة التى امتدت بداخل الأرض كأنها نفق
طويل ، تقدمت ، ونزلت عبر الفتحة الى درجات تبدو حلزونية ، رحت
أدور معها هابطا ، كنت دائما اتحسس موطأ القدم ، وأستند بكتفى يدي
الى الحوائط الجانبية المصنوعة من شكاير الرمل ، كانت أقدامى تغور
فى الطرقات والدهاليز والممرات المعتمة حين سمعت فجأة ضحكات انثوية
رائعة ، فعرفت انى قد اقتربت ، فتقدمت بسرعة الى الأمام ... كان الباب
الصغير يبدو مفتوحا ، فدفعته برفق بعد أن قلت لنفسى : « ها أنا ذا أخيرا
قد وصلت » .

كان الفناء الذى سمعت منه الضحكات يبدو واسعا ، حسن التهوية ،
كما أنه لم يكن مظلما ، فقد تدلت من أعلى لبة كهربائية تصدر ضوءا أصفر ..
وعبر الضوء المفاجئ ، استطعت أن أرى كل شئ : ذلك الرجل الضخم
البدين الذى كان يجلس وراء منضدة كبيرة ، صفت عليها زجاجات وكؤوس
من مختلف الأنواع والأحجام ، كما استطعت أن أرى أيضا هانة النسوة
اللواتى كن يجلسن عرايا ، قابعات بجوار الأركان ، يمددن سيقانهن فى
استرخاء ، بينما أخذن يثرثن فى هدوء . قال الرجل البدن الذى يجلس وراء
المنضدة حين رآنى أقف وسط القاعة ببهوتة : يمكنك الآن أن تجلس ، اننى
أعرف بالتأكيد أنت متعب ، يبدو أنك عانيت كثيرا ، يجب أن تستريح ، لكنى

حين رحت مترددا أنظر الى النسوة الجالسات عرايا ، راح يضحك حتى اهتز جسمه كله : لا بأس ، انهن هنا منذ زمن بعيد .. أنت تعرف ، انهن كما ترى لسن سوى اجنبيات .. نعم اجنبيات ، عند الاحتياج فقط ... لم افقه معنى كل ما قاله ، لكنى أخبرته ان معى رسالة ، رسالة عاجلة .. ولا اعرف بالضبط الى من سوف اسلمها ؟

قال الرجل البدين ، وقد بدا عليه التفكير : تسلمها .. نعم ، ثم اجاب نجاة : لن تسلمها لأحد ، فقط .. ابقها معك ، سيان .. لا يوجد احد هنا كى يستلم أى رسائل ، لكنى الحمت وبنيت له اهمية تسليم الرسالة ، فهى « سرية للغاية » ويجب ان يستلمها أى مسئول ، فقاتل وقد بدا عليه الارتباك : لا عليك هاتها ، سوف احتفظ لك بها ، لكنى رفضت ان اسلمها له وقتلت : انك لست الشخص المسئول ، والرسالة « سرية للغاية » ويجب ان لا تسلم الى أى شخص ، وطلالما ان هذا الشخص غير موجود ، فلن يأخذها أى احد .

سألنى متعجبا : وما الذى سوف تفعله الآن ، قلت له : « سوف أعود مرة أخرى » .

نظر الرجل البدين بعد ان قام الى النسوة الجالسات عرايا في الأركان ، وأشار لهن ان يقمن ، فوقفن وبعد أن صفق رحن يرقصن ، ويدرن حول الأركان ، يصدرن نغما مبجوحا ، ويتثنين كالافاعي .. بدأ الضوء يشحب ، وصار المكان شديد الاصفرار ، كما بدأت رائحة الهواء تختلف ، وأصبح التنفس صعبا ، زعقت يائسا : « يجب ان اذهب الآن » واستدرت ناحية الباب الصغير ، لكنه كان قد سبقنى اليه ، ودفع بالمصراع الى أسفل بعد أن أحكم قفل الرتاج .. ثم التفت ناحيتى ، وقال بهدوء شديد : أنت الآن هنا .. لا تفعل هكذا ، فقط عليك أن تهدأ ، وسوف تبقى معنا ، لا تقلق بشأن الرسالة ، انهم قد أرسلوك هنا وهم يعلمون ، كل الذين جاءوا قبلك فعلوا نفس الشيء ، لكنهم في النهاية فضلوا البقاء ، لا تبدد جهدك .. كان يتكلم محاولا اقناعى ، بينما كنت أنظر ناحية الباب ، أتمسك طريقة للخروج ، رحت اتحسس بطاقتى الشخصية ، والرسالة التى كان يجب على أن اوصلها ، ودائما كنت أحاول أن أتجنب النظر الى هؤلاء النسوة العاريات ، اللاتى جلسن على الأرض ، بجوار الأركان يثرثرن دوتما اهتمام .

(٢)

حينما استطعت الخروج ، رحت أمرق عبر الدهاليز المعتمة ، اتحسس الطريق الى الخارج ، كانت الضحكات الاثنوية ماتزال تصانع أذنى لما وجدتنى مباشرة فى مواجهة الشمس بصحراء ، ليست كما جئتها ..

فقد اختلف المنظر تماما ، فعبر الرمال ومن أمام الفجوة اتى خرجت منها
توا .. امتد صفان من الأشجار داكنة الخضرة ، بينهما ممشى طويل
ممشوشب .. لم أنتظر طويلا ، وقلت لنفسى : « سأستمر فى السير
بين صفى الأشجار حتى النهاية » ومشيت بالظل ، تحتوينى خيمة خضراء
ظليلة عالية ، كانت « صوصوة » العصافير تخفت رويدا عند هروب
الضوء . ثم راحت تزداد قبل سقوط الظلمة ، وفجأة انقطعت تماما عن
الفناء والتفريد ، لم يكن من شىء سوى تقلت الريح ، يهمهم مكتوما بين
فروع الأشجار وطققة كظيمة لأغصان جافة ، فكرت : « لن يتطرق الى
قلبى خوف ، وضربت الأرض بالقدم القوية ، ثم واصلت المسير .

لما طلع الصبح ، الفيتنى مرة ثانية وقد عدت الى البوابة الكبرى ،
كان السور قائما لم يزل كما هو ، والأسلاك الشائكة ، والجندى شاكى
السلاح .. الذى يتفحص أوراق الداخلين والخارجين ، نظرت ورائى ،
فلم أجد هناك أشجار ولا خضرة ، فتعجبت .. كانت الصحراء .. تغلف
المدى اللانهائى برمال صفراء لا حصر لها تبعث فى القلب خوفا ووحشة .

تقدمت فى وجل نحو الحارس ، أبرزت له بطاقتى الشخصية ، لم
ينبس ، وحين أمسكها بيده ، راح يدقق فى الصورة ، وقال لى دون أن
ينظر ناحيتى : « حسنا لقد عدت مرة أخرى » لم أجد ما أقوله فوقفت
ساکنا حتى سمح لى بالمرور ، دلفت مسرعا عبر البوابة الكبرى ، وانتقلت
بفرح غامر الى التاحية الأخرى .

كانت الشمس تصفع الأرض ماتزال ، وتضرب بانوارها المتلألئة فى
كل مكان ، والى جوار القبة البيضاء العالية ، كان الناس ما يزالون
قاعدين ، يلعبون النرد ، ويدخنون النارجيلة ، ويهمسون الى بعضهم
فى كسل .. قلت : « يبدو أنه لم يتغير شىء »

تحسنت مكان الرسالة ، فوجدتها فى مكانها لاتزال ، قررت أن
أروح البيت أولا .. وفى الطريق انتبهت الى بعض الأشياء التى يبدو
أنها قد تغيرت ، فالمحلات أصبحت كثيرة ، وامتلات الواجهات بإعلانات
كلها مكتوبة بلغة أجنبية ، كما أن البيوت أصبحت عالية جدا ، وجميعها
لها لون يميل الى الرمادى ، الغامق .

كان الناس يسرون صابتين ، يرغلون فى ثياب ضافية تصل حتى
القدم ، على سيماهم يبدو آثار نوم عميق ، قلت لنفسى : « يجب أن
أذهب الى البيت » وتوجهت مسرعا الى موقف الأنوبيس ، وركبت واحدا
مزدهجا ألقنى الى المحطة الأخيرة ، حين صافحت أقدامى الأسفلت ..
عرفت اننى متعب ، لكن ها أنا الآن أخيرا قد وصلت ، اننى أعرف كل
هذه الشوارع ، والحوارى التى تتفرع منها : هاهى حارة « البخ »

وعطفة « الصيادين » و « سيدى العجى » كلها أماكن أعرفها ، ولا يمكن أن تضلنى .. بعد أن اطمأنتت سحبت شهيقا طويلا عميقا ، ورحلت أخطو وثيدا ناحية البيت .

لما وصلت الى الشارع الكبير ، لم أجد على الناصية المزدحمة محل الفاكهاتى الشهدج ، فقلت : « لعله قد رحل » ومضيت أنقل الخطو، وقد أضيئت الأنوار الشاحبة قبيل المساء ... كانت هناك على الجانبين، محلات كثيرة ، ودكاكين ، وسوبر ماركت ، كلها تضيء بالوان زاهية، تعلن عن أشياء مختلفة : معدات كهربائية ، مواير مياه ، أجهزة كمبيوتر ، قلت : « يبدو انه قد حدث تغير كبير فعلا ، كنت أعرف أنه يجب على أن أستر في السر حتى نهاية الشارع ، بعدها انحرف جهة اليمين .. ناحية أول زقاق ، وأمامى مباشرة سوف أجد البيت ، رحت أفكر بالماء الدافئ ، والطعام اللذيذ .. ثم النوم العميق ، تراوحت الأضواء أمام عيني واختلطت ، لكنى مشيت دون وهن حتى نهاية الشارع .

حين وصلت الى الزقاق ، قلت : « هانت » ثم انحرفت يمينا .. لم أجد البيت الذى تركته ، ولا أى بيت آخر ، وقفت فى مكانى لا أبرحه .. كان حجر ثقيل يسحبني الى اسفل حاولت أن أراجع للوراء ، فلم أستطع، كانت هناك أشياء لا حصر لها تشدني الى اسفل ، وأضواء ساطعة لآلاف من المصابيح المعلقة تعشى عيني ، وتجعلني أتهاوى ، واتسعت دوائر فى الفراغ تدور بى .. كنت أعرف أنني لم أخطأ ، وهذه الشوارع هى نفسها التى كنت أسير فيها ، لكنى اقتربت من أحدهم محاولا أن أسأله: كان يرتدى جلبابا أسود ، له أطراف بيضاء ، رحت اليه ، وقلبت له : هل هذا شارع « نور » راحت الليافطة الكبيرة المعلقة فوق الكازينو القريب تبدل ألوانها : أبيض ، أخضر ، أحمر ، أزرق ، لم أنتبه إلا حين أشار الرجل الى أحد المارة ، وراحا يتكلمان بلغة لم أفهمها ، بعد أن أنتهيا ، التفت الرجل ناحيتي وأشار بيده الى شارع آخر ، شديد الاتساع، ترتفع فيه أعمدة الكهرباء الى مالا نهاية ، مضيت مستسلما وقد استبد القعب بى ، كنت أجرر القدم على الأسفلت البارد ، أسحب بدنى الذى أصبح ثقيل لا أكاد أقدر على حمله ، وطوال الليل صرت أمشي كالمنوم ، لم أبال بالتعب ، ولا بالجوع المدمر ، فقط كنت أبغى الوصول لنهاية الطريق .

حين بدأ الليل ينفرج عن غبش رمادى ، وانبلاج خيط هادىء من نور باهت ، بدأت الحواس تختلط ، لكنى رغم ذلك كله استطعت أن ألمح دائرة الميدان ، والقبعة البيضاء العالية ، والسور الكبير ، وهؤلاء الناس الذى يقعدون على الأرائك الملونة ، يلعبون النرد ، ويدخنون النارجيلة، ويتكلمون مع بعضهم فى همس ، وأنا لا أزال مائتسيا ، أسحب بدنى ، وأجرر قدمي ، أحمل فى يدي رسالة ، لها غلاف أصفر : مكتوب على مظهرها الخارجى بخط أحمر واضح « سرى للغاية » أبحث عن أحد كى أسلمها له ، وأستريح .

مشرح اليكسى أربوزوف

احمد الخميسى

يعد اليكسى أربوزوف — أحد رواد المسرح السوفيتى المبدعين — من أكثر كتاب العالم شهرة وانتشارا . ترجمت أعماله الى مختلف اللغات ، وصدرت باللغة العربية ترجمة لمسرحيته « تانيا » فى سلسلة المسرح الكويتية . وآمل أن تصدر قريبا ترجمة قمت بها لمسرحيته « فى هذا البيت العزيز القديم » وقد حاولت فى هذه الدراسة السريعة تعريف القارئ العربى بالكتاب ، وحياته ، وأعماله المسرحية ، وعالمه الفنى ومزاجه ، الأمر الذى يطرح للنقاش بعض القضايا ذات الطابع الأعم .

ولد أربوزوف — وهو روسى الجنسية — بمدينة موسكو فى ١٩٠٨/٥/٥ أنهى دراسته بمعهد المسرح فى ليننجراد عام ١٩٣٣ ، ومنذ ذلك الحين عمل زمنا طويلا فى مسارح ليننجراد وموسكو وتقلب فى مختلف الأعمال التى تتعلق بالمسرح كالتنقد ، والخراج ، بل والتمثيل . تظلمت أغلب مسرحياته سواء فى الاتحاد السوفيتى أو فى أوروبا ، على سبيل المثال تم فى إنجلترا تصوير فيلم من مسرحيته « عزيزى مارات المسكين » . قم أربوزوف بكتابة السيناريو له . تعرض مسرحياته فى اليابان وفرنسا والسويد وإنجلترا وغيرها من بلدان العالم .

يحكى لنا أربوزوف فى سيرته الذاتية عن بدء علاقته بالمسرح : « التقي بى مصرى الى خالتي لتقوم بتربيتى ، وتملكنى حينذاك الرغبة فى معاودة حياة التجول والتشرد السابقة ، الا أن أمسية خريفية عام ١٩٢٠ هى التى بدلت مشروعى ذلك ، فى تلك الليلة دخلت المسرح الدرامى الكبير فى مدينة ليننجراد ، وكانوا يعرضون « قطناع الطرق » — للشاعر العالمى « شيلر » ، بعد المسرحية عدت الى البيت وقد أدركت أنه لا حياة لى — أية حياة — خارج المسرح ، ورحت أنخيل نهاية جديدة للمسرحية التى شاهدها » .

بداية كاتب كبير :

كتب أربوزوف الكثير من المسرحيات ، ومزق الكثير ، وسمح لبعض ما كتبه بالظهور ، إلا أن مسرحية « تانيا » (١٩٣٩) هي التي فتحت له أبواب المسرح السوفيتي والعالمي ، جالبة له أوسع الشهرة . يقول أربوزوف : « نادرا ما يولد الشاعر أو الكاتب المسرحي أو الناثر مع القصيدة أو المسرحية أو القصة الأولى ، لكنه عادة يبدأ بذلك العمل الفني الذي يجد فيه موضوعه الرئيسي ، الموضوع الذي يصير فيما بعد روح كل إبداع ذلك الفنان . بالنسبة لي كانت « تانيا » هي هذا العمل »

في تانيا تجسدت خصائص موضوع أربوزوف ، روح إبداعه التي أحيت كل ما كتبه فيما بعد ، الإبداع الذي تميز بمنحاه التحليل للنفس الإنسانية ، بكشف اضطراب وأشواق البشر وهم يبحثون عن طريق إلى الاندماج في الحياة والامساك بوجود الذات في علاقتها الحية بها حولها ، واكتشاف معنى لهذه الحياة . يسعى الكاتب في مجمل إنتاجه إلى الإجابة عن السؤال الكبير القديم الذي طرحه عباقرة الأدب الروسى ، خاصة تشيخوف : كيف نحيا ؟ . ماذا نفعل بالمر الذي يعطى لنا مرة واحدة ؟ .

بدأ أربوزوف الكتابة في الثلاثينات ، وهي الفترة التي تمثل مرحلة بحث المسرح السوفيتي عن وجوده الخاص وشكله المتميز ، ولفهم طبيعة تلك الفترة نعود إلى ما كتبه جوركى عام ١٩٣٢ : « أننا نعيش عصرا لا مثيل له ، درامى بعيق من كافة النواحي ، مشحون بدراما الهدم والبناء » . وكتب كذلك يقيم حالة المسرح : « ان لدينا ما نفخر به ، وما نفرح به ، لكن كل هذا لا ينعكس في الكلمة الفنية بالقوة الواحية ، ان مسرحنا الشائب اضعف من واقعنا البطولى » .

في تلك الفترة كان ثمن دعوتان ، اتجاهان واضحا ، يمثل الأول منها ما قاله حينذاك الكاتب المسرحي فسيوفولد فيشبينفسكى : « المسادة الجديدة تتطلب وسائل تعبيرية جديدة » .. « ترى هل يمكن لـ (شكل جيد) لكنه قديم تماما ، نما على ارض قديمة ان يصبح معبرا عن الجديد عندنا في مجال التقدم الاجتماعى ؟ » . ويجب الكاتب : « كلا . انما يلزمنا مسرح جديد ، ولتعض القوانين القديمة الى غير رجعة .. التحليل النفسى للأبطال الذين يتصفون بالأهمية ويتحدثون كثيرا ، فلتعض الى غير رجعة هذه المسرحيات ذات الشخصيات التي تطول ادوارها ، ولتتدفق نهر الجماهير من دون شكل اجتماعى محدد ، البعض جنود ، فلاحون ، عمال ، ضباط .. ترى ما أهمية تسمية احدهم ايفان ، او سير ، او قسطنطين ؟ ! . اننى اقدم قطعا من

الحياة الخشنة ، في مواجهة المعاناة التي يقدمها لنا المسرح القديم . فليندمج ما هو خاص في تيار الأحداث الاجتماعية الهامة . الناس يلودون ألفا مؤلفه أمام أعيننا . . فمن تهمه اعماق « س » او « ص » منهم ؟ . انهم يهمنونا كمفردات جماهيرية تسعى الى هذه او تلك من الاهداف الاجتماعية » .

ويعيننى التوقف هنا عند هذه القضية لأهميتها الخاصة (فعالمنا العربى مقبل على ثورة وتجدد حاسم ، تتسلم فيه مقادير الثورة قوى مختلفة نوعيا ، سيواجه فتاؤها ومثقفوها بضرورة خلق مسرح وفن ثورى ، وفى هذا المضمار لابد من الاستفادة بتجارب الادب الثورى العالمى سواء بتجنب المحاور النظرية التى انضج خطؤها ، او بالتوقف عند الاكتشافات المبدعة) .

اولا القول بأن المادة الجديدة تتطلب وسائل تعبيرية جديدة هو قول بشكل عام صحيح . لكن المسألة الهامة هى — مدى تكون وتشكل تلك المادة الجديدة ، لأن تلك المسألة الجديدة لا تستدعى اشكالا جديدة الا عند درجة معينة من النضج ، أما قبل ذلك فانها تظل تتسرب ببطء — بالتوازى — الى الواقع والى الأشكال الفنية القديمة . من ناحية أخرى فان تغير الأشكال الفنية أو تطورها لا يجرى على نحو ميكانيكى بتغير مواقع الطبقات فى المجتمع (وإذا كان الحزب أو الفكر السياسى هو التعبير النقى عن طبقة ما ، فان ثمة هامش فى الفن يسمح له بتجاوز ذلك التعبير النقى الى « الأكثر عمومية » ، و « المشترك » بين الناس . والادب حافل بأمثلة من هذا النوع ، فإذا كان فكر دسيتوففسكى فى الأساس فكرا دينيا فان « صدقه الفن » جعله يرى الواقع كما هو عليه ، جعله المعبر الفذ عن المستقلين المهانين ، جعله نصيرا للتقدم) . المسألة الأخرى أن الأشكال والقوالب الفنية تتصف بدرجة عالية جدا من المرونة ، وتطورها واختفاؤها يخضع لاعتبارات متشابهة ، كثيرة ومعقدة ، ويجرى ذلك على مدى زمنى واسع للغاية . (على سبيل المثال لقد اختلفت « الملاحم » ليس لتحتل المجتمع المشاعى البدائى وظهور طبقة السادة من ناحية والعبيد من ناحية أخرى ، ولا لتطور المجتمع العبودى الى اقطاعى ، لقد اختلف ذلك الشكل الفنى نتيجة لتطور مجمل المعارف الإنسانية فى مختلف المجالات وعلى مدى زمنى واسع جدا ، اختلف ولم يبق ما يذكرنا به سوى الاساطير التى لا تتجاوز الواحدة منها عدة صفحات) .

على أية حال لقد اندفع أولئك الكتاب فى محاولة مسرح الحماس البطولى ، مسرح « الجمناهير » ، مستندين بصورة خاصة الى تجربة

مايكوفسكى ، وكان العامل الحاسم فيها هو موهبته الفذة . وقد استهان
ممثلوا هذا الاتجاه بخبرة وامكانيات الدراما الكلاسيكية التى لم تستنفذ طاقاتها
بعد .

أما أصحاب الاتجاه الثانى ، فقد اكدوا أن الأشكال الفنية القديمة مازالت
قادرة على استيعاب المضمون الحاضر ، وأن على الفنان أن يعبر عن جوهر
التغيرات التى تجرى على نطاق ضخم — لا بالتعميم الواسع للأحداث —
وانما بالنفاذ الأعيق الى باطن الشخصيات بحيويتها التى لا يمكن أن تستند
الا على كشف التناقضات بين تلك الشخصيات والمجتمع من ناحية ، وبين تلك
الشخصيات وذواتها من ناحية أخرى . واعتمد كتاب هذا الاتجاه على التحليل
النفسى القائم على أساس اجتماعى ، وعلى حق المؤلف فى معالجة المواضيع
الخاصة منطلقا من الفرد الى المجتمع . كتب أ. ا. افينجينوف أحد أبرز مثلى
هذا التيار : « فى الأسرة — مثلا فى نقطة ماء من بحر — ينعكس التقدم
الاجتماعى والتغيرات ، إذن الا يمكن عبر الأسرة طرح وحل المشكلات
والقضايا العامة ؟ » .

كان أربوزوف من انصار التيار الثانى الأخير ، الذى رأى أنه من السهل
عبر التحقيقات المسرحية السريعة رصد عملية اشادة المبانى الضخمة ، لكن
دور الفن أصعب من ذلك ، فهو يرصد عمليات البناء والتحول فى النفس
البشرية .

الإيجاز والشاعرية :

يقول أربوزوف فى تصوره عن المسرح : « يخيّل الى أنه من الضروري
لمسرح القرن العشرين من عنصرين أساسيين — الإيجاز والشاعرية » . .

ويشير الكاتب الى أهمية إقامة علاقة بين المسرح والفنون الأخرى
وبوجه خاص السينما — من القرن العشرين — مؤكدا أنه إذا كانت السينما
قد اعتمدت فى بداياتها على الأعمال الروائية الشامخة ، فإنها سرعان ما خلقت
لنفسها لغتها السينمائية الخاصة ، وصار على الكتاب الاستفادة من تلك
اللغة الفنية الجديدة . يقول أربوزوف : « من الضروري لنا جميعا أن نرى
ما الذى يمكن للمسرح الآن أن يأخذه بدوره من السينما ومن أنواع الفنون
الأخرى ، وما الذى يجب عليه أن يمتنع عنه » . والمعروف أن الكاتب
يفضل كتابة سيناريوهات الأفلام المسخوذة عن مسرحياته ، مثل فيلم « ثانيا »
وهو أحد أنجح الأفلام السوفيتية .

أريوزوف أول وآخر الأدباء السوفييت الذين استعادوا (الكورس) من المسرح اليوناني القديم ، وذلك في مسرحيته « حكاية من أركوتسك » ، وكان الكورس قد اختفى من المسرح العالمي في القرن الرابع ق.م . ، ولم يعد للظهور الا في القرن الثامن عشر على أيدي شيلر في مسرحيته « خطيبة من ميسين » ، ثم ظهر بعد ذلك فقط في القرن العشرين على أيدي عدد محدود من كتاب العالم أولهم بريخت ، ثم الكاتب الفرنسي آداموف والسويدي م. فريش . وأخيرا الكسئ أريوزوف . وجدير بالذكر أن الشاعر المسرحي العربي المصري نجيب سرور تأثر به مسرحية أريوزوف في الفترة التي درس فيها المسرح بموسكو ، وادعاه استخدام الكورس على نحو خاص حتى أنه كان يفكر في ترجمتها الى العربية ، وفيما بعد في الستينات قدم نجيب سرور ثلاثية المسرحية : « ياسمين وبهية » ، « آه ياليل يا قمر » ، « قولوا لعين الشمس » ، مستخدما الكورس على نحو موفق ، ولعلها المحاولة الاولى من نوعها في المسرح العربي الحديث .

يقول بريخت في تصوره لدور الكورس « يتوجه الكورس الى المتفرج كأنها الى شخص جاء للدراسة ويدعوه الى التحرر من العالم الفني . » ، وأيضا من مجرى عملية التعبير الفني . « . واذا كانت فكرة بريخت هي خلق المسرح التعليمي الملحمي ، وذلك بكسر الحائط الرابع في المسرح القسائم وهما بين المشاهد والمنصة ، فإن أريوزوف يفعل ذلك دوما بطريقة أخرى غير التجاذه الى الكورس في « حكاية من أركوتسك » ، أنه يفعل ذلك باستعانة بالصدفة التي تتكرر كثيرا في مسرحه ، فهو يصدم المتفرج أو القارئ بهذه الصدفة ويجعله يبتعد عن العمل الفني المسافة الكافية للتفكير . وسنعرض فيما بعد فكرة الكاتب عن الصدفة التي يلومه بسببها النقد والنقاد .

عالم الكاتب عالم ودي للغاية ، سرعان ما يحس المتفرج أنه على صلة به ، وبكثنا أن نلاحظ بسهولة مواقع الحدث المسرحي عند أريوزوف — أنها غرف البيوت والفنادق ، غرف القطارات ، أما أبطاله فيتصرفون ببساطة متناهية للغاية ، بطفولة حية وبقدرة على الاندهاش أمام الحياة ، بل ويتصرفون بالسذاجة . الأمر الذي يجعل المتفرج يحس أنه بعيد كل البعد عن محاولة تلقينه درسا أخلاقيا أو تجربته فكرة ما ، ان المكان مألوف والشخصيات بسيطة . وتتميز المسرحيات بوجود ذلك الراوي السري الذي لا يراه المتفرج ، وانها يحس من ذلك « النفس الشخصي » الذي يربط الأبطال ببعضهم البعض ، فيخيل اليك أنهم اما يحكون عن أنفسهم ، والما ان الكاتب يحكي عنهم . أو أنهم تنويعات لذكريات الفنان ، تحس دوما أنهم جزء حميم من روح الكاتب بنفس الدرجة التي هم بها شخصيات مستقلة ذات وجود محددة وكانهم أشبه بسيرة ذاتية محذوف منها ضمير الفاعل .

تقريبا كل مسرحية عند أريوزوف ، وإن كانت لا تحطم شكلها الرئيسى ك مسرحية إلا أنها لا تخشى أن تجرى جدولا من النثر ، هنا وهناك ، الأمر الذى يحرر المترجم من الشعور بوطأة القالب الكلاسيكى الهندسى الذى لا تفلت من قبضته المحكمة قطرة مياه واحدة ويجعله يحس ذلك « النفس الشخصى » الذى يتخلل العمل ، والذى لا يدعك تتمتع بالمسرحية ك مسرحية تماما ذات قوانين محددة لا يكسرهما الراوى أو الكورس الذى يدرك الحقيقة ، ويعرف ما فى باطن الأبطال ، فى مسرح أريوزوف ثمة شئ ما يحطم دائما « العالم الفنى » ، أصول اللعبة المسرحية ، شئ يحطم الجدار الرابع ويدفعك الى التفكير فيها تشاهده ، لا الاستمتاع فحسب .

أما عن أبطال الكاتب فهم من العمال والطلبة والأطباء والأساتذة وغيرهم من ابناء الشعب السوفيتى البسطاء .. ولعل صلب القوائم النفسى لأغلب أولئك الأبطال هو الحلم ، أنهم حاملون، يبحثون عن ذواتهم ، كائنات لم تتحدد بعد ملامحها النهائية ، أنهم خيرون ومحبون للعالم يستكشفون الدروب التى تتحقق فيها ذواتهم فى اتصال مباشر بالموضوع الأعم ، ومسرح الكاتب هو رحلة هذه الشخصيات من المناهات الذاتية والخاصة الى الاندماج على نحو صحيح بالعالم والمجتمع ، رحلة الى الإرادة والادراك والرؤية الواضحة،ومن النادر أن يصادفك عند أريوزوف ذلك « البطل الإيجابى » الجاهز والمعد قبل فتح الستار ، إن أبطاله لا يتشكلون فى معمل بعيد عن المسرحية ، ولكنهم يصبحون ايجابيين فى مجرى العمل نفسه . وسنتحدث فيما بعد عن رؤية الكاتب للبطل الإيجابى .

ثانيا . . روح كل ابداع أريوزوف :

قامت كل حياة ثانيا على « الحب » حبها لزوجها جيرمان الذى عكف على انهاء بحث علمى هائل . أنها يعيشان حياة سعيدة هادئة فى شقتهم الصغرى ، ويستمتعان بكل المسرات البسيطة المسالوفة . ويبدو لثانيا انه من أجل حبها الكبير لزوجها يمكنها اهمال كل شئ ، ان تلك العاطفة المقدسة تأتى فى الدرجة الأولى وما عدا ذلك يأتى فى المقام الثانى : العالم الخارجى ، الأصدقاء ، دراسة الطب التى قطعت شوطا فيها .. العمل .. الخ ، والجملة التى تكررها ثانيا تكشف لنا بوضوح جوهر وجودها : « أنا وأنت معا ، أنت وأنا معا » ، هذا هو المحور الذى تدور حوله بطلية المسرحية ، بكل بساطتها وشاعريتها ، بكل عالم الطفولة الفنى الذى يعيش بداخلها ، بل وبسذاجتها .. تقول ثانيا فى بداية المسرحية : « يخيلى الى دائما أننى تركت طفولتى فى مدينة أخرى ، لكنها لم تنته .. انها مستمرة بدونى » وسنجد فى هذه العبارة الطفولة التى تميز الأبطال الذين يصبحون ايجابيين عند الكاتب ، انها نفس

السمة النفسية التي تميز نينا ببيجك في مسرحية « في هذا البيت العزيز القديم » ، والطفولة هي أيضا ما يميز سيرجي في « حكاية من أركوتسك » ، وليديا فاسيليفنا في « كوميديا موضة قديمة » ، هذه السمة التي لا تعنى حالة النكوص الى الخلف قدر ما تعنى اساسا احتفاظ الانسان بنقائه النفسى ، وعدم تلوثه .

بالرغم من الحياة الهائلة التي تميشها تانيا فانها غالبا ما تنفرد بنفسها ، نهى حين تخرج للترليج على الجليد تخرج وحدها ، وحتى في ذلك اليوم الذي يقيم فيه جيرمان حفلة لأصدقائه ويزدحم البيت بالضيوف والأصدقاء فانها سرعان ما تنفرد بروحها بعد فترة ، انها لا تمل من نفسها ، انها تعيش على ذاتها وحول هذه الذات ، ومن ثم يصبح كل ثرائها ونقائها الروحى حبيس ذلك الدوران حول المحور الشخصى . أن أبطال أربوزوف يبدؤون — عادة — من هنا ، وعلى حين ينجح البعض في كسر تلك الدائرة الشريرة ليصبحوا نبضا في ايقاع الدنيا ، وينشل في ذلك البعض الآخر مفتزوى أعمارهم في هذا الأسر ، ويعرى الكاتب دوما هشاشة تلك الحيات وامكانيات كسرها وموتها المتنوعة . . فهل كان لحياة تانيا مع جيرمان أن تستمر ؟ . .

تختبئ تانيا لكى تفاجئ جيرمان مازحة معه ولكنها عكس ما ارادته تستمع صدمة الى زوجها وهو يصارح شالونوفا بحبه ، ويتهدم ذلك العالم السعيد الحميم ، لأنه لم يكن له الا أن يتهاوى ، الآن أو فيها بعد ، بالصدفة أو بالعمد ، بالشيخوخة أو بالملل . تهجر تانيا جيرمان ، وتسكن وحدها في بيت آخر ، ولا يعرف جيرمان لا عنوانها ولا كيف تحيا ، بل ولا يدرى أن طفلة له تنمو في أحشائها . حين تلد تانيا ينبعث في قلبها الأمل في صيناغة عالمها الدافئ الذاتى من جديد وتغنى لطفلتها الغنوة القديمة : « أنا وانت معا ، انت وأنا معا » ، لكن الكاتب يعود مرة أخرى ليهتم ذلك العالم مؤكدا أن الانسان لا يمكن أن يحيا بدون انخراط في العالم الأرحب ، تمرض الوليدة بالدفتيريا وتموت . . وينضج الألم تانيا . . وتشرع في التفكير ، وهكذا تعود من جديد الى استكمال دراسة الطب ، ثم تسافر الى سيبيريا لتعمل هناك طبيبة . في سيبيريا تلتقى بـ « ايجناتوف » فيحبها وتحبه ، لكنه حب مختلف هذه المرة ، انه الشعور الناضج بين ذوات متكافئة ، حب يدرك كل طرف فيه أنه لا يمكنه أن يختصر كل وجوده وحياته في وجود وحياة انسان آخر . تكمن مأساة تانيا في أنها — فيما سبق — لم تجد طريقا الى العالم والناس ، وهى تذكرنا بايرينا — احدى بطلات تشيخوف — التي تقول : « روحى مثل بيانو مفلق ومفتود مفتاحه » . ان تانيا نفس ممثلة ببطانة روحية هائلة ، عذبة وخيرة ، تمشق الأشياء والناس ، بسيطة وطفلة ، لكن كل هذا يظل مثل ثروة دفينة في الأرض

لا تنفع أحد ، ومن ثم يموت هذا الجمال ويذبل . ولنقرأ معا أبيات الشاعر اليوناني جورج ثيميليس وتدور حول هذا المعنى :

« المصافير تموت من الصمت ..

الأجساد تموت ببطء ، ببطء .. لأنها قد هجرت .

الأيدى التى لم نلامسها تموت من الوحدة ،

والأحلام التى لم نرها تموت من كثافة العتمة » .

لن تجد تانيا السعادة الا فى الاندماج الصحيح فيما حولها ، فى الارتباط بما هو اعم واشمل . هذا هو موضوع أربوزوف الرئيسى ، فكرة ابداعه التى تختفى خلف كل مسرحية — اندماج الذات الانسانية فيها حولها ، وطرق ذلك الاندماج التى تتنوع بدون حد ، وقد تكون مؤلمة يخسر المرء فيها الكثير ، لكنه يكسب عبرها وجوده ككائن حقا ويستعيد انسانيته . لقد فقدت تانيا زوجها جيرمان وطفلتها لكنها وجدت نفسها ، وعبر ذلك الألم عثرت على نفاذة لنور روحها الخيرة ، تشرق منها على الناس ، بالعمل المتواصل من أجلهم ، بربط سعادتها الشخصية بسعادة أوسع .

الوحدة .. العقاب :

الوحدة هى العقاب القاسى الذى تنزله الحياة بأبطال أربوزوف اذا لم ينتبهوا فى الوقت المناسب الى الطريقة التى يعيشون بها ، الى سنوات العمر التى تتسرب من بين الأصابع كالمياه ، الى مجرى حيواتهم ، الى الفراغ الروحى والعقل الذى يقتل الانسان حين يختزل الانسان وجوده فى شيء ما ، فى راحة ما فى علاقة ما ، الوحدة هى العقاب الذى كان يمكن أن يلتهم تانيا ، والذى يتربص بـ « يوليا » (هذا البيت العزيز القديم) ، ويلجأ الكاتب الى كشف ضراوة هذه الوحدة حين يضعنا أمامها وجها لوجه فى مسرحيته « كوميدىنا — موضة قديمة » . المكان مصحة تقع على شاطئ مدينة ريجا ، الزمان صيفا ، الشخصيات : « هو » ، و « هى » — هو الطبيب المسئول عن المصحة الدكتور راديون نيكولايفيتش ، أرمل تجاوز الستين ، هى — ليديا فاسيلينا ممتلئة سابقة فى إحدى المسارح ، حاليا تبيع تذاكر فى سيرك ، مطلقة تخطت الأربعين ، جاءت الى المصحة بهدف الراحة لمدة ثلاثة أسابيع .. يلتقيان ويتكشف كل منهما للآخر بالتدريج فى اللقاعات التى تتكرر فى حديقة المصحة .. تندفعا وحشة قلبين فائرين الى المضى قدما نحو سعادة واحدة ، وتعرف ليديا فاسيلينا أنه جراح اشترك فى الحرب العالمية الثانية وفيها استشهدت زوجته الطبيبة فلم يبق له فى الدنيا كلها سوى ابنته التى سرعان ما تزوجت وتركته لتعيش مع زوجها فى موسكو المعاصبة .. ويعرف راديون نيكولايفيتش أن زوج ليديا فاسيلينا قد هجرها اذ

تعلق بالمرأة أخرى ، أما ابنها الوحيد فقد استشهد في الحرب البطولية ضد هتلر .. لقد فقد هو زوجته وهى ابنها ، وقد هجرته (بدرجة ما) ابنته أما هى فهجرها زوجها .. الا يحس القارئ أن هاتين الشخصيتين تتبادلان (من ناحية ما) بعض المواقع ؟ وانهما بدرجة ما توزيعان لنفس اللحن ؟ الا يمكن مزج تاريخ حياة هاتين الشخصيتين في جملة واحدة كالآتي : انسان — يموت محبوبه ، ويهجره من بقى له ؟ . نعم يمكن دمج هاتين الشخصيتين من حيث المادة الحياتية التى تشكلا منها ، حسنا فهل نحن أمام رؤيتين فكريتين ، فلسفتين تتصارعان لكى نقول أننا أمام شخصيتين مستقلتين من الناحية الفنية ؟ كلا ايضا . أن أربوزوف يعزف بمهارة بالغة نفس الفكرة مرتين في نفس اللحظة بحيث تبدو فكرتين وشخصيتين ، فليس هناك سوى شخص واحد يقص عنه الفنان ، ومن هنا يتولد الاحساس بذلك الراوى السرى ، ذلك « النفس الشخصى » الذى يتنهد حول الشخصيات مهما تنوعت ، ومن ثم بذلك النفى لقوانين المسرح القديم .

في «كوميديا — موضة قديمة » سترى أن ليديا فاسيليفنا تتمتع بتلك الخاصة النفسية التى يتمتع بها أبطال الكاتب الايجابيين أى الحفاظ على الطفولة والقدرة على الدهشة أمام كل ما هو جديد ، انها تتنفس حريتها الباطنية التى تسمح لها بفعل ما تشاء وقت ما تشاء ضاربة عرض الحائط بقوانين المصحة .

يحدد رادايون نيكولايفيتش موقفه نهائيا حين يتسلم رسالة من ابنته تعتمر عن عدم تمكنها من قضاء أجازة هذا العام معه .. وتتفتح مشاعره بقوة تجاه ليديا فاسيليفنا ، مشاعره المخلوطة ببساطة ان الوحدة والحاجة هى التى تدفعه الى هذه العلاقة بل الى هذا الحب .. اما عن ليديا فاسيليفنا فقد شيدت حياتها وسعادتها على ارتباطها بزوجها الذى هجرها وعلى حبها لابنها الذى استشهد .. الا تذكرنا بتانيا ؟ وعلى حين اناقت تانيا في الوقت المناسب واستعادت نفسها فان ليديا لم تستطع أن تفعل هذا أو أن الوقت قد فاتها .. والان ما الذى تتوقعه من ارتباطها بالطبيب رادايون نيكولايفيتش سوى البهجة المحزنة ؟ الجلوس في الحديقة والثروة الودودة ؟ .. انه المصير القاسى الذى يتهدد أبطال أربوزوف . بالرغم من كل ذلك يشيع في جو المسرحية تعاطف الكاتب الحار مع هذين البطلين ، مع قدرة الانسان على الحياة والحب في كافة الظروف ، هامو اديو نيكولايفيتش يعود الى التدخين بعد أن تركه عشرين عاما ، وذلك في اللحظة التى يتأكد فيها أن ليديا ستمعيش معه ، أنه يعود الى الحياة بأخطائها وجمالها ، يحى أربوزوف طاقة الانسان على نصر الحياة على الموت الذى يسكنه .. يقرر الطبيب ربط مصيره بمصير ليديا ، وان كان يواظب على وضع باقة زهر كل صباح فوق قبر زوجته .

« حكاية من أركوتسك » :

اثارت هذه المسرحية الكثير من الكتابات النقدية واعتبرها البعض عملا عن « الحب » ، والبعض الآخر عن « الأسيرة العمالية التى تمضى الى الامام » الخ .. ولنلق نظرة على المسرحية للتعرف والحكم عليها ، خاصة انها من أهم أعمال الكاتب .

فالا شابة بسيطة ، عاملة خزانة فى محل ، تعيش فرحة بجمالها وبمشاقها المتناثرين ، بالقبلات المختلطة فى الظلمة وبالنزعات المسائية فى الحدائق .. وهذا عماد حياتها .. وكان فيكتور أكثر عشاق غاللا عشقا لها ومواظبة عليها ، وان تحدث عنها دوما من دون احترام باعتبارها فتاة رخيصة ، وهو لا يخجل من رواية الكثير منه يدور بيتها على أصدقائه ، وبالطبع لم يكن الزواج موضوعا للنقاش بين فيكتور وغالا . فى جو هذه العلاقة التى بدت عابرة ومبتذلة راح ينمو ببطء وعلى نحوٍ حثيث شعور آخر .. احساس انكره كل منهما ولم يدركاه ، لقد ولدت فى قلب الصلة الرخيصة علاقة حب مضى ، وبمرور الوقت أدركت غاللا هذه الحقيقة ، أما فيكتور فلم يشك فى الأمر معتقدا أن العادة هى التى تقوده الى غاللا ، وخشيت هى أن تلوح له بما فى قلبها فيسخر منها ويسفه مشاعرها ، بل ولقد بدت لها تلك العاطفة الرقيقة شيئا غريبا عليها وهى التى الفت اللقاءات السريعة والضوء الخافت فى الغرف المفلقة القريبة . فى هذا الوقت يظهر سيرجى صديق فيكتور ويعترف الى غاللا ، تعجبه ويحبها ويعرض عليها أن يتزوجها ، وتوافق غاللا بالرغم من وثوقها فى حبها ليفكتور . ويتدخل الكورس الذى يستشف نوازع الأبطال الداخلية واحلامهم فيقول لها فى الليلة التى تسبق زواجها من سيرجى : « ماذا تفعلين ؟ ثوبى الى رشدك يا غاللا .. أنت لا تحبينه » . لكنها تتزوج سيرجى . لقد وهبها عشاقها من قبل الهوى السريع ، لكن أحدا لم يد يد إليها يد الاحترام والعون ، ولا منحها المحبة التى ترتوى من الصداقة ، ان أحدا لم يعرض عليها الزواج ، الرباط الذى يعنى الكثير . بالزواج تحس غاللا طعم السعادة العائلية ، والاحترام الإنسانى والثقة . ويأمل سيرجى فى أن غاللا ستحبه مادام ثمة أساس لذلك الاحترام والثقة المتبادلة ، كذا رغبته الحارة فى انتشالها وانقاذها من الضياع . تقدم غاللا على الزواج خشية الوحدة وفقدان النفس .. ونرى هنا مرة أخرى خوف أبطال أربوزوف ، الخوف من الوحدة .

سرعان ما يموت سيرجى غرقا فى النهر وهو يسعى لانتقاذ بضعة أطفال ، وتظل غاللا وحدها مع ابنتها وابنها الصغيرين . وقد أشار

بعض النقاد الى أن موت سيرجى بهذه الطريقة ليس الا صدفه لا تتبع من داخل العمل الدرامى ، وهى نفسها الصدفة التى اكتشفت تانيا بها حب زوجها لأمرأة أخرى ، الصدفة التى جمعت نينا ببيجك ويوليا فى غرفة واحدة بنفس الفندق . يقول الكاتب فى رده على النقاد : « دعونا نحدد ما هى الصدفة ؟ . ليست صدفه بتدليل ديموفنة الذى وصل الى عطيل عن طريق كاسبو ؟ . او لم تقم هذه التراجيديا الشكسبيرية كلها على هذه الصدفة ؟ اذن ما هى الصدفة فى الدراما ؟ وما هى الحدود التى تفصلها عن القوانين العامة ؟ (بدون شك أعنى القوانين المسرحية !) أعتقد أنه من الضرورى حساب الصدفة فى العمل الدرامى على أساس أنها ما يظهر ويختفى من دون أن يترك أثرا فى تشكّل الشخصيات وفى تحديد مجرى حياتهم ، أما الظواهر والأحداث التى تترك أثرا عميقا فى حياة الأبطال ويتضح بها سلوكهم وتصرفاتهم ، هذه الظواهر لا يمكن اعتبارها صدفه ، حتى لو ظهرت للمتفرج على نحو مفاجئ ، وفى هيئة الصدفة ! . اذن فالصدفة عند الكاتب ليست سوى طريقة فنية لكشف القوانين الموضوعية والحقائق القائمة بالفعل ، لكشف العلاقات الموجودة . ومن ثم فإن دور الصدفة هو كشف الواقع ، لا تشكيله ! . وإذا اعتبرنا موت سيرجى صدفه ، فانها الصدفة التى يريد بها الكاتب أن يقول لنا : حسنا هاهى فالأقد تزوجت واستقرت فلم تعد تلك الشابة التى عرفناها من قبل . لكن ماذا سيحدث لو أننا ازحنا سيرجى من حياتها ؟ كيف ستتحيا ؟ . لقد كان سيرجى يمثل عوننا لفالا من الخارج ، عون يمكن أن يزول لسبب أو لآخر ، بينما نظل مشكلة فالأ الحقة قائمة ، الأ وهى بحثها عن وجودها المستقل ككائن قائم بذاته .

يموت سيرجى ويكون فيكتور قد وعى احساسه تجاه فالأ خاصة بعد أن تزوجت ففقدتها ، وتنضجه تجربة الحب الضائع الذى لم يقدره حينذاك . تقرر فرقة العمال زملاء سيرجى أن تقدم لفالا شهريا مرتب سيرجى ، وفاء لذكرى زميلهم وتقبل فالأ ذلك كأمر طبيعى . لكن فيكتور — الذى لم تشغل هذه القضايا رأسه فيما مضى — يهب ليتحدث عن اهانة الانسان المتجسدة فى منحه مالا لم يتكسبه بعرق جبينه . وترفض فالأ تلك الهبة وتقرر أن تعمل فى محطة توليد الكهرباء مع زملاء سيرجى .

ينهى أربوزوف المسرحية بفالا واقفة عند الجسر ، الجسر الذى افتتح به الفصل الأول ، تقف فالأ وفى يدها أول مرتب تتلقاه عن عمل مؤثر ، عمل تشترك به فى بناء المجتمع ، لا مجرد الجلوس الى خزانة فى محل ، إنما بناء محطة التوليد بكل ما يتسع له نوع العمل من ايجاعات رمزية ودلالات أشمل . وبينما فالأ واقفة ترى فيكتور مقدما قادما نحوها . .

فالا : فيكتور .. يا عزيزى .. شكرا .

فيكتور: على ماذا ؟ .

فالا : المرتب لأول .

لقد وجدت فالا طريقها وعثرت على وجودها المستقل ، هذا الوجود الذى لا يتحقق الا بكسر سجن الذات الضيق خروجا الى العالم الأرحب ، ويؤكد الكاتب حين يفتتح ويختتم المسرحية بالجسر ان المفزى الأساسى لعمله هو عبور فالا من حياة الى حياة ، هذا العبور المرتبط بانتقال الوطن - فى خلفية المسرحية - من حالة الى أخرى بفضل عمليات البناء والتطور . ولعل السطور القادمة من رسالة سيرجى الى فالا - فى بدء العلاقة بينهما - تعكس تصور الكاتب للوجود المنشود الذى يتطور نحوه أبطاله : « لا يحيا الإنسان على الأرض عبثا ولا من دون جدوى ، واذا صارت الدنيا أجمل نتيجة لعمله فان هذا هو أكبر نجاح له ، لهذا لا يمكن ان يجد الإنسان سعادته فى الوحدة » . هذه هى فكرة الكاتب الأساسية ، وليس كل أبطاله سوى نماذج للتنوع الهائل الذى تندمج به الذات فى الموضوع ، من أجل حياة صحيحة .

فى هذا البيت العزيز القديم :

لقد صارت تانيا طبيبة مخطية مختلف الصعاب لتمسك بحياتها بين يديها ، وتقف فالا فى بداية الطريق العريض الممتد امامها ، أما يوليا بطلة مسرحية « فى هذا البيت العزيز القديم » فانها تتخطى بياس بحثا عن مفزى لحياتها التى تغرب امام عينيها . لقد هجرت اسرتها - زوجها وأطفالها بحثا عن سعادتها فى غرام جارف بموسيقى شاب هو ميخائيل فيليوفيتش ، ولكن بمرور الوقت تتفسخ أوامر تلك العلاقة ويذبل الحب ، وتقرر يوليا أن تعود الى ذلك البيت العزيز القديم ، الى زوجها كوستيا وأسرته .

لقد صور لنا أربوزوف شخصيتى تانيا ، وفالا كتموجين للمرأة ذات التكوين النفسى الشائع عن مسألة الحياة والبحث عن السعادة فى عملية إعادة خلق الحياة بالأسرة والأطفال ، التكوين الذى لابد له من مظلة حماية تتمثل فى الرجل ، هذه هى نقطة الانطلاق التى تتحرك منها فالا وتانيا نحو التطور لتصبح لكل منهما ارادة ووجدان مستقلين .

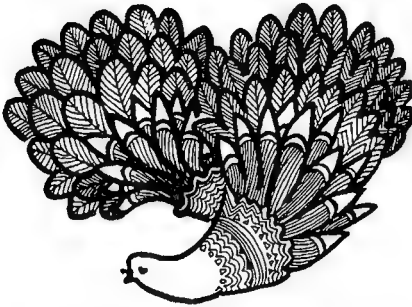
أما يوليا فتنتطق من نقطة مغايرة تماما ، فهى امرأة حارثت وشاهدت أهوال المعارك ، وكانت تغنى للجنود فى الجبهة ، وهى سيدة قوية وعذبة ، لا تقيدتها نظرات الآخرين أو التقاليد أو ما تعارف عليه الناس .. وفى وجودها يجد الآخرون مظلة الحماية ، وهى حينما تقف فى حب ميخائيل

فيلويبيتش تترك زوجها وأطفالها لترحل معه ، واذن تشعدم أمام يوليسا الحواجز النفسية التى كان على تانيا وفنالا تخطيها .. وبالرغم من تلك القدرة تضل يوليسا الطريق اذ تتصور انها ستحقق سمادتها بنفسم علاقتها الباهتة بزوجها والارتباط بميخائيل . ان اريوزوف يدين ذلك البيت العزيز القديم والحياة الاسرية الهائلة المعزولة عن عمل يجل الدنيا ، لكن ليس بهدف خلق بيت آخر عزيز جديد ، هكذا ينطفئ الحب بين يوليا وميخائيل .. وتكاد يوليا ان تتلمس الطريق الصحيح لحياتها حين تقول لماكار ابنتها بالتبني : « هل تعلم اننى اود لو عدت من جديد الى تلك السنوات حين كنت اغنى للجنود » . انها تشتاق الى سمادتها ، والى وجودها عندها كانت تهب نفسها للناس وتلتحم معهم ، دامجـة مصيرها بمصيرهم .

لعل اكثر الاصوات خفوتا فى تلك المسرحية هو صوت لماكار الذى يعى ما حوله ، ويدرك تماما حقيقة ذلك البيت العزيز بكل ما بين جدرانـه من علاقات : « عموما المكان مريح هنا .. بل الأرجح انه ممتاز .. لكن كل شـيء هش يا امى ! لم الحظ ذلك من قبل حين كنت اميش هنا ، انهم غرباء الاطوار ومضحكون » . ولقد وجه الكثير من النقاد الى اريوزوف ملاحظة ان اغلب اعماله لا تقدم للقارئ « البطل الايجابى » فاذا حدث فلان الكاتب يقدمه كما نرى « خافت الصوت ، مضحكا أو ساذجا ، وهو يقدمه دوما على اسـتـيحاء وبخجل .. وردا على ذلك تساءل الكاتب : « ألم يكن دون كيخوت بطل البشرية كلها رجلا ساذجا ؟ » . واوضح فكرته حين كتب : « يتزايد اقتناعى بأن البطل الذى احبه واحترمه هو البطل الذى يصبح ايجابيا نتيجة لما يمر به من تجارب واختبار » . ومن البين ان الكاتب يعترض على « البطل الايجابى » الذى يتم اعداده مسبقا خارج العمل الدرامى ، ومن ثم يجرى تقديمه للقارئ أو المتفرج فى هيأته الجاهزة ، هذا بالاضافة الى ان هناك نوعا من الخلط نلمسه أحيانا بين مفهومين مختلفين : « البطل الايجابى » و « البطل النموذجى » الذى يصلح قدوة يحتذونها الآخرون .

وفى الختام اقول اننى حاولت ان اقدم عرضا واسعا بعض الشـيء لآعمال الكاتب وافكاره ، لان القارئ يتعرفه الى الكسى اريوزوف يكون قد تعرف الى أحد أبرز الكتاب الذين شكلوا ويشكلون وجه المسرح السوفيتى ، خاصة ان المؤلف لم يتوقف بعد عن العطاء . يقول اريوزوف : « اذا كانت الكتابة تثرى الآخرين فانها — على الأرجح — تثرى الكاتب نفسه أكثر من أى انسان آخر ، وربما لذلك كتب بلاستوفسكى انه ليس هناك فى العالم أكثر متعة ولا تمبا ولا روعة من الكتابة ، ونحن لا نعرف تقريبا امثلة للتراجع أو الهروب من هذه الحرفة ، ان الذى يفضى فى هذا الطريق لا ينكص عنه أبدا » .

طائر..



عبد الفتاح شهاب الدين

طائر ..

يحط في ابلجة الصباح

فوق شرفتي

ويبدأ الغناء

فيعبر النشيد ساحة المساء

في امشاج صبوتي

طائر ..

منقاره الصفر

يعشق المشاكسة ..

يظل يضرب الجدار ..

يضرب الجدار ..

يجيء تحت الثوب يختبئ

وفي الدماء

يحترق الفن

وعندما تمر في يدي زغائب الجناح
يرعش الدماغ في هدوء عاشقة

ويكسر الزجاج في ارتحاله الطويل
نحو مدائن الجروح

مازلت أذكرك

يا طائري الصغير في بداية الاشیاء
كتبت وجهك الجميل أغنية
غسلت ريشك الملون
في النهر
(كان النهر نهرا وقتها)

مازلت أذكر الطريق

نحو عشك الملىء بالصفار
والقمح فوق الحقل
يلثم الفضاء

وانت تبدأ الرحيل

في الغد الكئيب والتريب
تجيبك الثعالب المنمقة
فتأكل المنقار
فالجناح
فالعنق

وانت تصطفق

وتثنى

وتثنى

وتثنى

الى الامق

يا طائري الحبيب

لا تغادر الحقول

الموت فوق ساحة المدن

والليل أول وآخر

وقلبك المضيء

يدمن الوهن

يا طائري الذي

أظنه الوطن

الوميض ..



سيرة الفيل

انعكس الضوء على النصل الحاد ، فبان الوميض لبرهة ، لكنه شق طريقه كسهم ، اندفع غارسا سكينه بقوة فوق القلب تماما !
 — « لا نعرف من أبى اتى ؟! »
 كان الليل يتدثر بصمت لحوح ، والقمر فى اكتماله ، حين كز على أسنانه ، وأتى مخفيا أياها بين طبقات ثيابه :
 — « صدقتى .. حاولنا أن نوقفه ! »
 تلمس من الأيدي التى أمسكت به ، تمسق ثوبه الزيتونى ، وكان للنصل يريق حين تعامد مع شعاع القمر الفضى
 — « قلنا له أن يفكر قبل أن يفعلها ! »
 الحاج توفيق تاجر المسجل رآه يأتى من خلف حديدات القبور ، فهش بقدمه قطعة ثوب ، وانفجرت أسنانه عن ابتسامة صفراء ، بعدها بكى كثيرا بغير دموع .
 — « كنت أظنه جاء يشاركنا زهونا ! »

كان للأفق المقوس لون الفضة ، خبت بصابيص النار فوق حجر
« الجوزة » حين زعق في وجهه ، واندفاعته نحو الجسد المتصعب بجلباب
« السكرتة » ادهشتنا ، صرخنا ، وصرخ . اغبضنا أعيننا لحظة
الوميض .

— « ظنناه يمزح ! »

ضربناه بالهراوات ، والعصى ، ركلناه بالأقدام ، انشبتنا أسناننا
في لحم الكتفين وسويلم نفسه القى بجسده الضخم فوق يده التي لوحث
بالسكين دون جدوى

— « أقسم لكم انه كان يملك قوة نمر هائج ! »

عقب المكان برائحة الدم ، ورف طائر الموت فوق أديمفتنا ، لما انكنا
على وجهه سمعنا ارتطامه جسده بهربعات البازلت اللامع ، والرعب
ينكسر في بؤبؤ العين ، كلمة واحدة نطق بها رجلنا .

— « أوقفوه ! »

تلاشت لحظة المفاجأة ، لم نهله ليستدير ويجهز علينا ، أحطنا به
كما يحيط السوار بالمعصم ، واستلبنا السكين تقطر دما ، « تتمم :

— « شغيت جروحي ! »

حين نمشنا جيوبه عثرنا على قلم سنه مقصوف ، ودفتر صفحته
غير مسودة ، وزهرة قرنفل ذابلة ، وصك بملكية البيت .

— « حاول اللعين أن يقوض أركانه »

كان قد انتهى من فعلته ، جسد ممدد وسط الغبار والذهول ، أما
هو فقد تصلبت عيناه على الأفق ، وارتخت يداه . . انفض كالذجاجة بين
أيدينا وابتسامة رضا شاحبة رفعت على الوجه ، صفحته أيد كثيرة ، لم
يفقد تماسكه ، كلم الفضاء من حوله .

— « أطنالي . . قد ثارت لكم »

أحاطت به لمة المسكر ، دفعوه في المركبة ، ودوامات الغبار الكثيف
تعفر الرؤوس ، والأطفال لا نعرف من أين جاءوا ، كانوا يطاردون
العربة حفاة الأقدام ، ويلوحون له بأيديهم حاملة زهور اللوتس ، وكانهم
يعرفونه تماما ، رأيناهم يتسهمون ويهللون . وكنا نهيى — نحن الرجال —
مفد ضاع مثالكبيرنا ، صار تحت الأقدام كدمية من قش ، ضاع الرجل
وتركنا في الخلاء . . ولن نجلس تلك الجلسة بعد اليوم !

ثلاث خطابات عن المسرح لألفريد فرج

من سنة ١٩٥٨

البناء الأول في التكوين

كلمة :

هذه ثلاثة خطابات تلقيتها سنة ١٩٥٨ من أخى ألفريد فرج ، ضمن مجموعة أخرى من الخطابات ، ظلت في درج مكتبي نحو ربع قرن .

وحتى يقف القراء على الظروف التي دعت الى كتابة هذه الخطابات ، لابد من الإشارة الى انى كنت ، في هذا الوقت ، لا ازال أقيم في الاسكندرية ، وكان ألفريد قد انتقل الى القاهرة منذ أوائل الخمسينات ، مدرسا للغة الانجليزية في مدرسة النيل الثانوية للبنات بشبرا ، قبل أن ينتقل بعد ذلك الى الصحافة ، ويميل في مجلة « التحرير » محررا أدبيا بها ، ثم في جريدة « الجمهورية » .

في هذه الفترة المبكرة من العمر ، في سن السابعة او الثامنة عشرة ، كنت أحاول أن أشق طريقى في الحركة الثقافية الى ارتباط بثورة ١٩٥٢ ، في وجهها المتقدم ، ورغبت ألوية الادب في سبيل الحياة .

وكانت القاهرة قد بدأت تتألق بجيل جديد من الكتاب والنقاد ، لم تكن هموم الإبداع عنده - على تنوع انتاجه - تنفصل عن هموم الوطن ، ولم تكن هموم الوطن يبنأى عن هموم العالم ، بفضل احساسه الصاد بالتاريخ ، ومعايشته الحميمية للعصر .

ولكنى وجدت نفسى ، فجأة ، في مملكة الظلال ، معلقا بين السماء والارض ، أواجه بمشكلتين كبيرتين ، تصافرتا بشكل هز كيانى ، وملا خواطرى بالقلق والهواجس ، لانها جعلت تحقيق هذه المشاركة في حكم المستحيل .

المشكلة الاولى هي بعد الاسكندرية عن القاهرة ، على الاقل في حسابات المسافات الزمنية للخمسينات ، وبالنسبة لطالب في أولى سنوات الدراسة الجامعية ، يعى جيدا محنة أدباء الاقاليم ، وعزلتهم

الباردة عن التيارات الفكرية الحديثة ، في بلد تتركز فيه الأنشطة الثقافية في العاصمة ، ولا يستطيع اختراقها الا من اقام فيها ، كانها - أعني القاهرة - الاهرة في القصص الشعبية والاساطير القديمة ، التي يشتمل قلبها بالفترة القائنة ان تشاركها أحد في حببيها ، وأقام في مكان آخر ، ولا تجد سبيلا للانتقام منه غير ان تقدم له الرداء المسموم ، الذى يتحول به الجسد الى حفنة من رماد .

هذه هي المشكلة الاولى .

اما المشكلة الثانية التي تملكني بنفس القوة ، فهي المرض ، وملازمته للفراش أكثر من سنة ، تحت العلاج الطبى المتصل .

ولست أذكر هذه الاشياء القائنة الا لتعدد الاشارات اليها في هذه الخطابات .

وكما يحدث في الاسر المصرية المتعاسة ، حسين يكون الاخ الأكبر بمثابة أب للأخوة والأخوات الأصغر سنا ، يهتم بشؤونهم الخاصة ، ويعرف تطلعاتهم ، ويرجهم بقدر ما يتسع جهده ، كانت هذه الخطابات التي تشف بجلاء عن هذه المعاني الرقيقة .

على أن قيمة هذه الخطابات لا تتمثل بالطبع في هذا الجانب الشفصى ، الذى تشرق به النفس كلما استعادت ذكراه ، وما الى هذا قصدت من نشرها ، وإنما تتمثل هذه القيمة في عرضها لعدد من المفاهيم الهامة للمدرسة الواقعية ، التي استطاعت الاتجاهات التقليدية ، في الثقافة والسياسة ، أن تعصف بها ويكتابها ، وهي في قمة نشوئها ، حتى تغلى الساحة لنفسها في الأرض الجرداء ، على المشاكل التي حدثت في ظل حكم السادات ، من سنة ١٩٧٠ الى ١٩٨١ .

ولأن هذه المفاهيم التي تتضمنها الخطابات تعدد ، على الأقل في تقديري ، البناء الأول في التكوين ، الذي كانت تتطلع اليه الثقافة الوطنية من تغيير الأدب والمجتمع ، لا أجد حرجا اليوم من نشرها ، كما هي ، لكي تطلع الاجيال الجديدة من الكتاب والمثقفين والقراء على جزء من تاريخنا الثقافي المهدر ، من خلال تجربة أحد الكتاب المثزمين ، الذين تميزوا - مع الكوكبة المعاصرة له - بالوعى البالغ بطبيعة القوى المتصارعة ، وكان لهم تأثيرهم الملحوظ في أرساء بعض دعائم المسرح المصرى ، على نحو يتطابق فيه فكره النظرى مع أعماله الإبداعية .

ونقتضى الأمانة أن أذكر ، هنا ، أنني حذفت من هذه الخطابات بضعة أسطر تتصل بحيات الفرد الى الأسرة ، فردا فردا ، وغير ذلك من الشؤون الاسرية الخاصة ، لأنى رأيت انها تخرج عن الهدف الاساسى المباشر من نشرها ، وهو - كما أشرت - عرض أفكاره الأدبية والنقدية ، وإيمانه العميق بالحياة والتجديد .

١١ مارس ١٩٥٨

عزيزي نبيل

لاشك أنك حاولت كل الطرق لتجعلني أكتب خطابا ، من أول الحث على الكتابة الى حد كتابة خطاب لى ، باسمى ، وطلب توقى عليه !

ولكن أى شىء ذلك الذى يستطيع أن يثترع يدى من جيبى، ويجعلها تنبض على القلم ، لتجريه على الورق .. فى الوقت الذى كرهت فيه الكتابة ، وأمنيتى أن أكف عن هذا التدبيح الطويل الممل للمقالات قصارها وطوالها ، ليتسنى لى من الوقت ما أستطيع فيه أن افكر ساعة أن لحظة، افكر .. فان صناعتنا ينبغى أن تكون التفكير لا الكتابة ، الكتابة ليست صنعتنا .. انها مجرد عملية تدوين .. وفى الدول المتحضرة لا يطلبون الى الأديب أن يكتب ، بل يطلبون منه أن يفكر فحسب ، أن يفكر أولا.. ولذا فهم يقدون عليه المال سواء كتب أو لم يكتب .. أجرا عن فكره ، فانهم ليعلمون انه يفكر طيلة الوقت على أى حال ، سواء أكتب أم لم يكتب .

لذلك أكره الكتابة أنا . وأتصور أنها تتجرد من خصال الهواية ، والنشاط العفوى الطبيعى ، وتكتسى بقيود التكليف المستبد . وهى بذلك تفقد عنصر الحيوية والنشاط والتجدد ، وتفقدنى أنا نفس العناصر، ويتسلل الى صدرى من جراء ذلك ضيق بها ، وقرق ، ونفور ..

لذلك أيضا أنفر من كتابة الخطابات . الا يكفينى كتابة ؟!

ومع ذلك ، فانها كالصير المحتوم ، وكالوظيفة الفسيولوجية . ونحن نكتب كما نتنفس ونجوع ونتمتع، لأن الرئتان وظيفتهما الفسيولوجية التنفس ، والمعدة وظيفتها الهضم فالجوع .. إلخ . وعندما أهرب من الكتابة فى الجمهورية للجمهورية ، أعود الى البيت وكل شىء هناك يفربنى بالكتابة ، فأكتب من هوايتى عندئذ ، وأكتب شيئا أكثر جدية ووزنا .

المهم . هل سمعت أنتيجون ؟ وكيف كان فهمك لها ، وكيف كان شعورك لها ؟

أما أخبارك .. أخبار اكتشافاتك الفكرية والفنية ، فأرجو أن تتحبنى بها دائما سواء استطعت أن أكتب لك أو لم أستطع .

والسلام ..

العزيز

١٥ يولييه ١٩٥٨

عزيزى نبيل

وصل خطابك فى موعده - طبعاً - ومن يومها وأنا أرد عليه، بطريقة أو بأخرى . فى بعض الأحيان أرد عليه بالتفكير فيما ينبغي أن أكتب : وفى الموعد الذى ينبغي أن أكتب فيه ، ويسؤال أن كانت وصلت خطابات، وبانتظار القصة التى وعدت بإرسالها وفتح الصندوق وأنا طالع وأنا نازل .. الخ . وها أنا أخيراً أغلب نوازع الكسل فى نفسى لأجلس أكتب لك الرد على خطابك ، أو بالأحرى الخطاب الذى كنت نويت أن أكتبه لك قبل أن يصلنى خطابك !

ومع ذلك فلا يمكن أن أغفل خطابك الذى وصلنى منذ أسبوع . وقد لاحظت فيه بلاغة بليغة . وقد طابت لى بلاغتك ، ولكن حذار من الحذقة ، أكتب كجوركي « الجلة البسيطة القصيرة » التى نوهت عنها أنت فى خطابك ، ولا تفتك عن نفسك فصاحة الراقى الموهلة .. أدرسها فحسب . فأننا لنشتمى أن نبلغ أسلوباً متحرراً عن القوالب البلاغية السالفة .. والا يوقعنا ذلك فى ابتداع قوالب لغوية جديدة . اننا إذا فعلنا فكاننا نزل ملكاً عن عرشه لنضع محله ملكاً . فى حين اننا لم نزل ملكاً عن عرشه الا لقلب نظام الحكم الملكى المتوارث .. فهمت ؟ ينبغي للأسلوب العصرى أن يكون حراً واسعة ، ومتنوعاً متنوعاً واسعاً .. لذلك فأخطر ما يمكن أن ننحرف إليه : القوالب البلاغية، والحذقة . فحذار .

وها أنت ذا ترى أننا مكلفون بالمشى على صراط مستقيم ، على جبل مشدود .. عن يميننا تهلكة ، وعن يسارنا تهلكة .. عن يميننا القيود الأسلوبية السالفة ، وعن يسارنا السوقية والابتذال والسطحية وفساد الأسلوب . علينا أن ننقى هذا وذاك ، وأن نحرص على نضاعة أسلوبنا وبساطته وإيجازه وصدقه وجماله فى نفس الوقت .

مهمة شاقة !

ولكن خطابك وحده دليل على أنك بسبيل انجاز هذه المهمة ، والنجاح فيها . ففى خطابك أسلوب جميل وبارع .. فما بالك بالقصة التى وعدت بإرسالها ولم ترسلها ؟

ولقد علمت بنبأ مرضك ، وكم أسفت له . ففضلاً عن أنه ألمنى كما ألم بلاثتك من أحبك كلهم ، فهو ينم أيضاً عن خطأ فى تصورك وتصرفك . علمت أنك اعتدت الاستهانة بالطعام والنوم والتمرح . وقد

لاحظت أنا أيضا ذلك خلال زيارتي العزيزة القصيرة للاستكندرية .. وهذا هو خطأ التصور والتصرف . فأننا نحن الأدباء ، إذا كنا نكتب في سبيل الحياة ، لا نصبح صادقين أمام أنفسنا وأمام من نكتب لهم إلا إذا كنا على إيمان حقيقي بالحياة .. نحبها ، ونقبل على مرحها وعلى الصحة فهي مركبنا إليها .

لقد مضى عهد كان فيه الكتاب ينظرون في تعقيد الحياة ، والأحزان التي تغمرها فيصيبهم انزعاج . وينزروون في وحدة قاسية يجترونها آلامهم ويسبحون في تهاويلهم ، ويعلنون الزهد فيها ، ويعتصمون بعزلتهم .. أولئك كانوا رومانسيين ، عاشوا منذ أكثر من قرن ! أما اليوم فالعصر غير العصر . وإذا كنت أنت قد أمسكت بالتعلم في النصف الثاني من القرن العشرين لتكتب ، فلا مفر لك من أن تكون كاتباً واقعيّاً ، والواقع لا يعتصم بعزلة ، وأنه ليدافع عن الحياة من حبه لها وأتبعه عليها .. (لا من زهد طبعاً !) وأنه ليؤمن بالصحة والمرح أيضاً ، ويؤمن بمخالطة الناس ومعاشرتهم ..

أرايت ؟

ومع ذلك فالحمد لله أن حالتك طيبة كما وصفتها لي الدكتور . وأنك تستطيع التغلب عليها في أقصر وقت . وقد أخبرني الدكتور أنك أنت طبيب نفسك وأنك تستطيع التغلب عليها في أقصر وقت .. طبعاً إذا واضبت على العلاج ، وأقبلت على الراحة والطعام والابر .. الخ .

ولا يحسن أن تعتبر الطعام والراحة واجباً مفروضاً ثقيلًا ، جرب الاستمتاع بها ، فإنها شبيهة ولذيذة معاً .. أنها وظائف حيوية ، فهلا آمنت بالحياة ، وأحببت وظائفها ؟!

صاحبك بتاع يوسف أدريس هذا لا ينط من ترمای الى أتوبيس قاصدا يوسف أدريس .. الأرجح أن هوايته النط ، وهو لا يريد يوسف أدريس إلا منطاً ، ينط اليه ، ثم منه الى الشهر ، ثم نادي القصة .. ثم دار المعارف (كما تبيء له أحلامه) وقصده لا أن يلتقي يوسف ، ولكن أن يلتقي نفسه في النهاية عثراً للمجد والشهرة والمال .. أحلام مراهق صغير ، صغير السن والنفس . وهو لا يتصور طبعاً أن كل من نظر فيه وهو ينط من هنا وهناك لن يعدم أن يلح في ملاحه وفي حركاته سمات القردة . والقردة لا يصبحون أدباء أبداً ، والا لكانوا اليوم أعمدة الأدب العالمي .. أفليسوا هم أبرع كائنات الأرض في النط ؟

ومع ذلك فليس ادعى للتسلى من حديث القسرة ، وقد ضحكك وطربت لقصتك عن صاحبك هذا ، وتهللت الكثيرين أمثاله الذين يصادفوننا هنا وهناك .. دائما بشوشين مهللين مرحبين وكم هم نساء من الداخل !

لا تؤخذانى لتأخرى فى كتابة هذا الخطاب وأرجو أن تصلنى القصة قريبا ، وأن تكتب لى على راحتك .

ربما قدمت للتصنيف اسبوعين فى النصف الثانى من اغسطس ، وتكون أنت شديدت حيلك شوية . هل ظهرت نتيجتك .

الفريد

عزيزى نبيل

أما وقد كتبت لك ، ولم يملنى ردك حتى الآن ، فنانى اكتب ثانية ، غير عابىء بذلك ، لاعطيك مثلا وقدوة تقتدى بى فيها فى صدد معاملتى .. فتكتب لى ثانية وثالثة حتى لو لم تتلق ردا منى . كويسه دى ؟

قال اخناتون : الصدق والكذب ، والسلام والجريمة ، والصحة والرخاء ، من القلب . وهو قول حكيم لو تأملت معناه . فالناس تكذب من خبث قلوبها ، وامثالها بالصفينة او الخوف ، والناس تدعو للسلام او للجريمة أيضا من قلوبها .. والناس تصح جسدا وتنعم بالحياة الرخية لأنها تريد ذلك بقلوبها .

هل تذكر معركة « سقوط فرعون » .. لا . بل الأدهى منها هى معركة عرض « سقوط فرعون » . فقد حاول بعض المسؤولين تقديم « دموع ابليس » عليها فى تاريخ العرض نفساقتا للوزير ، وتقريبا منه . وهددتهم حينذاك بتدبيح مقال كمثل العام الأسبق « أسطورة توفيق الحكيم لم تكن بحاجة الى { دكاترة ! » فخافوا وتراجعوا ..

ولكنى مع ذلك عشت فى أزمة ضيق مرير ، وقرف شامل من الناس وحشالات البشرية المتربعة فى مناصب رسمية ..

وعندئذ برضت ..

والله كده على طول . ارتفعت درجة حرازتى الى ٣٨ ونصف ، وطلع لى . من تحت الأرض — خراج فى ساقى وورم ملتهب ، وكان جسسى كله يعانى حالة أشبه بالانفلونزا .

وكان يوسف ادريس ساكنا في الشقة التي فوقى ، فسكان يمر على كل يوم بالحقن والذي منه .

وأتاح لى المرض فرصة الاختلاء بنفسى ، ومساغلتها : لماذا أنضايق الى حد المرض ؟ هل كنت تتصور يا أخينا (أخينا يمنى أنا) ان الأوضاع العادية فى مصر تتيح لغير الحثالات ان يتبواوا مناصب فنية ؟ ما العجيب الذى يصدم فى هذا ؟ أنك حيال أمر طبيعى جدا لا يغضب ولا يثر . فعلام اذن أرهاق نفسك وفكرك لاستنباط افكار جديدة — فى فنك — لتحكم محل الافكار البالية ؟ اذا كان كفاحك موضوعيا حقا ، فانك لتفترض بهذا الكفاح افتراضا أوليا مؤداه ان حالة الفن زفت . اليس كذلك ؟ فعلام تغضب حين ترى انها زفت ؟ الست تعرف ذلك سلفا ..

وعندئذ رأيت بوضوح ان أهم شيء فى الحياة مواصلة هذا الكفاح الفنى . وهو كفاح لا يكن مواصلته الا بجسم صحيح، وبقلب يريد الصحة والجلد والمقاومة والصراع ..

وبعد ساعات شفيت .. وبعد أيام خرجت من البيت .

أرأيت كيف كان اخناتون مصيبا ودقيقا فى التعبير .

وعلى ذلك فأتى أرى أن قلبك يستطيع ان يعجل بشفائك فى اسابيع قليلة ، فتعود كالحصان أو أحسن ، وتضمن قليلا — لا خرج فى ذلك ، فانظر الى جوركى الرقيق الحس كيف هو كالحصان أو أشد منه فى حجه وقوة ساعديه . هذا مع طول ما عانى من الجوع والتشرد !! اليس رجلا حديدى القلب .

نهائيه . انا أعرف أنك تتماثل للشفاء وتداوم على الغذاء والدواء من خطاباتكم ، وأرجو أن تواصل ذلك دائما .

المهم . لم تصلنى قصتك للآن .. لعلك تكون قد نسختها . ومنتظر منك خطابا ولو قصيرا ، وفيه نشرة طبية أيضا .

وسلامى واشواتى لك .

الفريد

السهمسار

مهدى محمد مصطفى

شعر



كان السهمسار ،
يساومنى عن عرض ،
وقطعة أرض
عشرين جنيها قالت ،
وهى تهز بئدى غص
وأنا واقف اثرثر بالصمت

عرى الأشياء الموت
 قنينة خمر تبسو ، سوطا
 تجلد شعري ، حوانيت الليل المصلوب
 عشرين جنبها قلت .. ؟؟
 وصوب الليل عيون
 ترصد خطوى
 كى تقاسمنى السفر الليلي .
 قال من منا الآن
 لا يملك دولار .. ؟
 من منا الآن
 لا بيدو كالسهمسار ؟
 ويبيع فراغ الأشياء الثورية
 وحدود المدن الاولى المنفية
 ودماء النيل
 تحرق الفرياء
 من منكم بلا شعر
 من منكم بلا ميزان
 فليرم النيل ببعض الماء
 ويقول لثوار الحانات
 كونوا بردا وسلاما
 وقتل للأرض
 اعربى
 « النيل يخمر .
 لا جوع يمر على وطني
 لا نمر »
 كان السهمسار
 يساومنى عن أحدث عرض
 امرأة في العشرين
 بجهاز الفيديو ،
 والمذيع يقول
 بلادى ، بلادى
 عليك السلام
 بلادى ..
 فمن منا الآن
 لا يملك دولار ؟؟
 كان السهمسار ..

الممارسة الإبداعية في تجربتي الشعرية ..

عز الدين المناصرة

ما قبل النص : إن أهمية عملية الإبداع تكمن في أنها تتعلق باستراتيجية النص . وعملية الإبداع — هنا — ليست مجموعة من القواعد أو النصائح ، كذلك لا تعنى بالاستثناءات ، بل تعنى العملية النسبية ، أى أن نسبتها ترفض الانقطاع والتأسيس حتى لو أردنا ذلك ، فالتأسيس مصطلح لا يختلف كثيرا عن التكريس المسبق في نتيجته العملية

✽ نشر « أدب ونقد » هذا المقال للشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة على جزئين وهو نص محاضرة أقيمت على طلبية وأساتذة (جامعة قسنطينة — الجزائر) في قاعة المحاضرات الكبرى بدعوة من اللجنة الثقافية في السابع من ديسمبر ١٩٨٢ .

وعز الدين المناصرة — أحد شعراء المقاومة الفلسطينية ، من مواليد قرية « بني نعيم — الخليل » بفلسطين المحتلة عام ١٩٢٦ ، حصل على ليسانس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية من كلية دار العلوم — جامعة القاهرة عام ١٩٦٨ ودبلوم الدراسات العليا في البلاغة والأدب المقارن عام ١٩٦٩ . وأكمل دراساته العليا في بلغاريا . حيث حصل على درجة الدكتوراه في الأدب البلغاري من أكاديمية العلوم البلغارية ، ١٩٨١

✽ عمل نائبا لرئيس تحرير مجلة « فلسطين الثورة » في بيروت وسكرتير تحرير مجلة « شئون فلسطينية » ومسئولا للنشر في الاعلام الفلسطيني وسكرتير تحرير جريدة « المعركة » التي صدرت في بيروت خلال حصارها عام ١٩٨٢ . وهو عضو (مراقب) في المجلس الوطني الفلسطيني .

✽ صدرت له ست مجموعات شعرية : « يا غيب الخليل — ١٩٦٨ » — الخسروج من البحر الميت — ١٩٧٠ — قبر جرش كان حزينا — ١٩٧٤ — لن يفهمي أحد غير الزيتون — ١٩٧٦ — جفرا — ١٩٨١ — الكنعانيون — ١٩٨٢ . وصدرت له قصيدتان طويلتان : بانجس أبو عطوان — ١٩٧٤ — حصار قرطاج — ١٩٨٢ . وصدرت له كتب نثرية : الفن التشكيلي الفلسطيني — ١٩٧٥ — السنيما الصهيونية — ١٩٧٥ — عشاق الرمل والمتاريس — ١٩٧٦ .

✽ يعمل حاليا ومنذ شهر استنادا للأدب المقارن في جامعة قسنطينة بالجزائر ، إضافة لعمله كسكرتير تحرير « مجلة شئون فلسطينية » ، ويعيش منتقلا بين تونس والجزائر.

عند التطبيق . رغم أن «ارهاب» النموذج المسبق» يظل قائما وارهاب « ادعاءات الحداثة» أيضا . ونموذجية الابداع تنبع من نسبة التردد على التكريس والتأسيس معا . فنحن مهما حاولنا فلن نجد « نصا تأسيسيا واحدا » ، وحتى التأسيس النسبى الذى يرادف الابتكار هو رد فعل للنموذج المسبق حتى لو الفى « المسبق » نهائيا فى النص الجديد ، لأن رد الفعل أو خلق النقيض ، يعنى الاعتراف بوجود مسبق للنموذج ، بمعنى أن الشاعر لا ينطلق من فراغ خالص . وإذا رفض الشاعر النموذج المسبق الموجود فى تراثه وقدم نموذجا منقطعاً عنه . مستهدا من تراث آخر ، فهذا لا يعنى الانتطاع ، لأن «الشاعر» هنا — يستبدل نموذجا مسبقا بنموذج مسبق آخر وتنطلق هذه المصاضرة من الاعتراف بالنص كعامل أساسى وحاسم ، ثم من الاعتراف بثانوية ما هو خارج النص . كما تنطلق من **رد الفعل الى حد اعلان الثورة على الارهاب الخارجى** وان كتبت اعترف انه موجود فى الواقع النقدى بل هو مؤثر وارهابى ومفيد للنص أحيانا لأنه يسناهم فى اضاءة النص وايصاله . ومظاهر الارهاب تبدو فى أشكال عديدة : ارهاب آلة الاعلام وارهاب تجزيئية النقد المعاصر وارهاب امية القراءة . فبعد انتهاء الشاعر من كتابة نصه وهو العملية الجوهرية ، تبدأ مرحلة الارهاب التى يكون أو لا يكون للشاعر علاقة بها أو هكذا يفترض . يبدأ ذلك الشئ الذى نسميه « النشر والطباعة » والذى يعرفه « روبير سكاربيت » بأنه « عنف بالتراضى وهرطقة شرعية ، تهيمن عليها اعتبارات مادية : لأن عملية النشر التجارى لأثر مسلوخ من عمق الذات ، هى عملية فيها الكثير من التمهير أو بيع الجسد ، كما يسميها بلوت » . وتبدأ « آلة الايديولوجيا » تأخذ دورها فى الاختيار والرفض سلبا أو ايجابا ولكن ربما يكون ذلك خارج الشعر . وتأخذ آلة «النظام القائم نصيها فى الحكم على النص انطلاقا من ايديولوجيتها» ومن خلال آلة اعلامها . ويقع القارئ أو الجمهور فى عملية غسل الدماغ ، **ويصبح النص هو آخر من يعلم، وهو آخر من يحق له الاحتجاج أو الاختيار** . وبما أن « الحداثة » **مرحلة** ترتبط بزمان محدد وتتلون بتلون النظورات ، فانها هى الأخرى تدخل فى تجزيئية النقد . والحداثة — عملية وكما هو سائد — أصبحت تعنى « التكنولوجيا » أو تقنيات الاشكال الجديدة القادمة من خارج النص .

من هنا يصبح تفسير عملية الابداع فى النص ومن خلال الشاعر نفسه أقرب الى قول الحقيقة الفنية النسبية ، ولهذا فان قراءة النص منذ هواجسه الأولى مرورا بولادته يعتبر أمرا ضروريا . ونضيف مرحلة

يتناساها النقاد أو يقللون من أهميتها أو يدمجونها في مراحل أخرى وهى المرحلة التى نسميها مرحلة « الرعاية السرية للنص » . وهى المرحلة التى تنلوا الانتهاء من كتابة النص قبل دخوله فى مرحلة الفضح والنشر .

وتعامل الشاعر فى هذه المرحلة مع النص يدخل فى صلب عملية الإبداع وان كان الشاعر فى هذه المرحلة يقوم مقام الناقد فهو فى نفس الوقت يكون مازال واقعا تحت تأثير طقس الخلق الفنى ، ونسميها « سرية » أى ندخلها فى العملية الأساسية ، لأن الشاعر يكون فى مرحلة الخلق السرية . ولأن عملية الفضح لم تكن قد بدأت ولهذا فهى آخر مرحلة يظل فيها النص قابلا للتعديل بل ربما للموت بل ربما ولادة جديدة .

١ - الشجار بين الذات والخارج :

يبدأ « الحافز » من منطلقات متنوعة ينباع ومن غاية انسانية ويصبح القلق شيئا مصاحبا ودافعا ، فالقلق « حالة » وهو « اسم » لهذا الحافز وينبوعه جدل الذات مع الخارج . وتتم عمليات جانبية فى داخل الذات نفسها ذات استقلال نسبي فى حين يبقى الخارج هو الخارج . ومازال يدور خلاف حول تصور مركبات الذات وتفاعلاتها وخصائصها الداخلية سواء ما كان منها مكتسبا بالخبرة أو ما هو متعلق بالماهية . فالخارج حالة موضوعية . فى حين تختلف الذات من انسان الى آخر وفق عامللى : الخبرة التى تولد معرفة افضل بالشيء أو الفسيولوجية والروحية التى تفرق هذه الذات عن ذات الآخر . وهناك « حافز دائم » . لأن الشاعر انسان . وهناك « حافز مرحلى » ، لأن الشاعر الانسان يتحاور مع الآخرين فى زمن محدد حول حدث وطقس محدد قابل للتطور بمعنى النسبية . وعندما نتحدث عن الحافز فنحن غالبا ما نعنى « الحافز المرحلى » باعتباره يتعلق بعملية الإبداع التى هى احدى ممارسات الانسان فى حالة كونه شاعرا ، أى فى جزء منه وفى حالة كون العملية الإبداعية نفسها جزء من عمليات متعددة يقوم بها الانسان - الشاعر . فى حين يكون الحافز الدائم لدى الشاعر لأنه انسان وكل البشر لديهم حوافز دائمة . وكلما امتلأ الوعى بالمعسرة الجديدة . كلما ازداد الوعى بالخارج ، لكن هذا ليس شرطا لولادة « القلق الفنى » ، فقد تكون الذات واعية وعارفة وتمارس نقىض معرفتها ولا تتشاجر مع الخارج من أجل الغاية ، تحت ضغط عوامل أخرى فى الحياة .

اذن هناك مرحلة تسبق مرحلة القلق ، هذه المرحلة تتعلق بتشكيل الوعى السابق ، أى النموذج النابع من موقف قد تشكل بالفعل ونعنى به

النموذج والتصور الذى خلقته الذات المعنية ، ذات هذا الشاعر التى تختلف عن ذات الشاعر الآخر . اعتقد أنها المرحلة التى تشبه الطفولة الخاصة والتكون الخاص وتمتد فتشمل كل الخبرات التى حصل عليها الشاعر قبل مرحلة القلق ويدخل فى هذه الخبرات وجود نصوص سابقة كتبها الشاعر أو كتبها غيره ، ولهذا يصبح الانفلات من النموذج مستحيلا ، كذلك يصبح الاعتراف بكأله مستحيلا أيضا . و « عدم الاعتراف بالكأل » هو بداية مرحلة القلق . والكأل أو عبء هو سبب فى خلق الفأية التى ترتبط بمصير الإنسان والحرص عليه . ومرحلة القلق هى نفسها مرحلة الشجار بين الذات والخارج ، ويكون الشجار فى العملية الإبداعية — حول نقطة محددة غير معترف بها وغير واضحة . والشجار لا يحدث فى مرحلة واحدة بل فى مراحل متعددة ، ولهذا فهو ليس « شجارا واحدا » ، بل « مجموعة شجارات » .

٢ — الإلهام هو صفاء بشرى :

قلق الشاعر هو قلق بشرى ، لكن هذا القلق يشعل الروح والوعى . ولكن « روح الإنسان ووعى الإنسان الخاص » يعنى انسانا محددا . والقلق يظل قلقا فنيا بالكلمات لدى الشاعر فهل هو خلل فسيولوجى ؟ أم خلل تربوى ؟ أم اضطراب الروح ؟ أم وعى باللغة فقط ؟ أم هو تعبير عن اضطراب العالم ولماذا يعبر عنه بالكلام ؟ . وهل هو خلل أو اضطراب أصلا ؟ هل هو امتياز وراثى ؟ هل هو نقاء الروح ؟ وما الروح ؟ هل يمكن أن نرى من نص « أوديب » هو عقدة أوديب فقط أم أن هذا تجزئ للنفس ؟ . وإذا كان الأطباء لم يحددوا مساحة الذاكرة أو مكانها المحدد ، فكيف يكشفون الروح . سأجازف وأقول : أن الروح هى خلاصة الجسد وعلاقاته الداخلية وصراعاته مع الخارج . وما هى النفس ؟ هل هى الروح ؟ وما هى اللغة ؟ هل هى القاموس ؟ بل هل هى إشارات الحياة اليومية ؟ . هل كنت فى طفولتى ، أمتلك أدوات الحكم على هذه الطفولة وتفاصيلها ؟ . هل كنت أعى لماذا أتوجه للشعر ولماذا الشعر بالذات !!

عندما كتبت أول قصيدة فى طفولتى المبكرة كنت فى الثانية عشرة من عمرى وكان ذلك فى عام ١٩٥٨ ، كانت القصيدة قصيدة مديح لفريز كره القدم فى مدرستنا الذى فاز فى مبارة . وتلوتها بقصيدة فى هجاء أستاذ الرياضيات . عندما أنذكر هاتين القصيدتين أنذكر أننى أعجبت بالتبني وكنت حفظ مئات الأبيات بسهولة وحين أطلعت أستاذ اللغة العربية على القصيدتين ، أعجبت بهما وسألنى — مازحا بخبث — إذا ما كان شقيتى الأكبر هو الذى كتبها لى وحظت بالله العظيم أننى مبدعها . وبقدر ما أعجبنى هذا التشكيك بقدر ما منحنى الثقة بالنفس . ثم أن

الإستاذ بعد أن شذّب الكسور العروضية الواضحة والأخطاء اللغوية،
أختار منها أبياتا ونشرها لى فى بريد القراء فى جريدة « المساء » التى
كانت تصدر فى القدس . . . وحين جاء لى بالجريدة رأيت اسمى مطبوعا
لأول مرة وبقيت طيلة الليل أتمتع برؤيته مطبوعا فى الجريدة . كنت أكره
مادتين فى دراستى : الرياضبة والرياضيات ولم أكن قد سمعت بكلمتى الوزن
أو العروض ، وأصبحت قصتى مع استاذ الرياضيات الذى هجوته حديث
الطلبة الصغار . اما الاسانذة فقد كانوا ينادوننى لقراءة القصيدة لاغظة
زميلهم استاذ الرياضيات . وخفت فعلا من عواقب الأمر وعواقبه معروفة
وهى أن يقوم استاذ الرياضيات بترسيبى وأصبح الطلبة الصغار
ينادوننى بلقب « شاعر » . ثم نصحنى الكبار بقراءة وحفظ الشعر
العربى القديم وفعلنا فعلت ، لكنى كنت أشعر أن ادواتى الفنية تخوننى
لأنها ضعيفة ، أما التجارب فهى موجودة وكثيرة ولهذا كنت أشعر
أن اللغة تخوننى فى التعبير عما أريد أو أنا أخونها .

واسأل نفسى بعد مرور خمسة وعشرين عاما ، هل حقا كان
الشعر هو المجال الوحيد والمناسب ليولى وطاقتى ؟ ولماذا وأنا فى ذلك
السن بالذات توجهت للشعر وحده ولماذا كان الشعر ولم يكن الرسم
أو القصة أو الرواية . ولماذا كنت قويا فى اللغة العربية وشعرها
فى حين كنت ضعيفا فى مجال العلوم . اننى لم أكن قد بدأت حتى يقال
أن هذا نابع من المحيط . لقد ولدت فى أسرة فلاحية متوسطة الحال رغم
امتلاكها للأراضي الشاسعة . والذى أمى ووالدتى كذلك . خالى كان
مثقفا وشقيقى الأكبر كذلك . جدى كان شاعرا شعبيا معروفا (أنظر :
نمر سرحان : موسوعة الفلكلور الفلسطينى) .

ولكنى اعتقد أن الفلكلور الذى أعرفه هو مصدر توجهى نحو
الشعر . أتذكر قصص جدتى الخرافية والأغاني الشعبية التى كانت
تغنيها أمى وكنت أسمعها فى أعراس القرية ، فقد كنت طفلا خجولا ومع
هذا كنت أندس بين حلقة النساء ، أستمع لأغانيهن . وكن يطرذننى فأعود ،
كنت مشدوها بترك الأغاني ومازال أيقاعها الموسيقى يرن فى سمعى .
كان الكبار يتحدثون فى السياسة وتكرر أسماء : عبد الناصر — تيتو —
نهرو — خروتشوف — ثورة الجزائر — تاليم القنزال — انقلابات —
تظاهرات . . . الخ . وكنت أشاهد جيش الملك حسين وهو يقتحم قرى
ومدن الضفة الغربية بحثا عن «المعارضين» وسمعت بسجن « الجفر » فى
الأردن . وخرجت عام ١٩٥٦ فى تظاهرة من قرىتى الى مدينة الخليل
وكانت التظاهرة تهتف « سيف الدين . . الحاج أمين » . أحرقتنا محلات
تجارية وقلبنا عربات للبيع .

وتظاهرت — فيما بعد — في المدرسة الثانوية واعتقلت لأيام . بدأت أشعر يومها أن ثمة شيئاً خاطئاً في العالم وأن العالم ليس بريئاً وأدركت أن الشعر هو خلاص الفردى من هذه الآلام . المهم هو اننى.كنت أشعر بالراحة بعد الانتهاء من كتابة القصيدة ، أعنى الراحة الروحية بل والفسولوجية . لقد اكتشفت اننى يمكن أن أواجه العالم بهذا الدواء السحرى . فكنت أفرغ غضبى على الورق ، كان وظيفة التطهير صحيحة .

نسيت أن أقول : اننى كنت أكره السياسة ومتابعة أخبارها وكنت أحب الوحدة والتأمل وصمود جبال قريتنا المطلة على البحر الميت . بحثاً عن أعشاش العصافير وأنصب الفخاخ للأرانب البرية وأخاف الأفاعى وأبحث عن الآثار الكنعانية والرومانية فى البرية الممتدة من مدينة الخليل حتى البحر الميت وكنت أشاهد ضوء المستعمرات الاسرائيلية ليلاً وأستمع لوالدى الذى يحكى لى عن المدن الفلسطينية المحتلة وجمالها : يانا — حيفا — عكا .. الخ . وأقرأ شعر : « إبراهيم طوقان » و « أبو سلمى » و « عبد الرحيم محمود » عن فلسطين كنت أشعر اننى أكتب عن هذه المدن التى لا أعرفها وكأني أقرأ شعر طوقان وأبى سلمى . فشعرت بنقص التجربة وتبدأ الأسئلة حول الشعر وعلاقته بالواقع وحول ماهية الشعر . والتفاصيل كثيرة . لكن هذا العالم المتشابك كان هو منبع شعرى . كنت أقرأ الشعر الانجليزى الرومانتيكى بلغته الأصلية : شيللى — كيتس — وردزورث — كولودج .. وكنت أحب شعر المهجر اللبناى وشعر جماعة أبولو وشوقى وحافظ ومطران والمنتبى وامرئ القيس وأبى فراس الحمدانى . وفى عامى ١٩٥٩ و ١٩٦٠ تعرفت على الشعر العربى الحديث وكنت أحب بدر شاكر السياب فقط . ربما لنضجه الموسيقى ، بل وقراءات.ت.س. البوت منذ مطلع الستينات ، فقد قيل لى : من لم يعرف البوت ، لا يعرف الشعر . وأذكر اننى حفظت قصيدة « الأرض الخراب » بلغتها الأصلية بمساعدة الترجمات العربية لها . وكان نموذجى المسبق هو المنتبى . اذن فأى شعر يكتب لابد أن يكون مثل شعر المنتبى . وفى هذه المرحلة من مطلع الستينات شكل لى الشعر الحديث صدمة ايجابية. وازمة تعبيرية فكيف أوفق بين المنتبى وبدر شاكر السياب ؟ . وفى المدرسة الاعدادية كنت أنشر شعرى فى صحف القدس وفى المرحلة الثانوية وصل شعرى الى مجلات وصحف معروفة فى بيروت ولم يكن قد تجاوزت الثامنة عشرة . ولكنى اكتشف سرا وهو اننى كنت أرسلهم بالبريد « ختى لا يكتشفوا اننى مازلت صغير السن فيعدلون عن نشر شعرى » او هكذا كنت اتوهم .. الا يكتشف هذا السر الصغير مسألة علاقة النص بالسيرة الذاتية ؟ . لقد كانت أسئلة الشعر

تولد — عندى — قبل الشعر . كنت أسمع فى طفولتى عن مسألة «الوحى والالهام» . وبقيت أؤمن بها حتى نهاية الستينات لكنى لم أحاول فهم المسألة . لقد كنت آخذ أقوال أفلاطون على محمل الجد وكأنه أمر مثبت فيه . فهل الشعر هو ما يقوله أفلاطون . وهل الشاعر هو ما يعرفه أفلاطون : « هو كائن لطيف مجنح — يقول أفلاطون — وهو لا يقدر على الابتكار حتى يوحى إليه ويغيب عن وعيه ولا يبقى فيه رشد ، فإذا لم يبلغ هذه الحالة فهو بغير حول وهو عاجز عن التقوه بنبوءاته . وأن شعراء الملأحم والشعراء الفنانيين لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن ولكن يؤلفونها لأنهم ملهون مجذوبون وكما أن راقصات كورينانت حين يرقصن ، يرقصن وهن فى غير وعيهن وأن الشاعر لا يغنى بقوة الفن ولكنه يغنى بالقوة الإلهية وهكذا يستولى الله على عقول الشعراء ويستخدمها رسالاً له ، حتى أنهم لا يتكلمون بهذه الألفاظ النفسية فى حالة غيبوبة وإنما الله نفسه هو المتكلم وهو يحادث الجمهور من خلالهم » . وهكذا يربط أفلاطون الشعر بقوة الهية ولكن مادام الشاعر يوحى إليه إذن أين هى اختياراته حين يكتب شعرا لا يتفق مع هذه القوة الخفية !! وإذا كان الشاعر مجرد وسيط ناقل فأمين دور خصوصية الإنسان فى كونه شاعرا . ومع ذلك يتحدث أفلاطون عن أنسان خاص يذهب فى الغيبوبة والانجذاب الروحى . إذن ما هو دور الشاعر هذا خلال عملية الغيبوبة . صحيح أن الإنسان — الشاعر مخلوق ولكنه أيضا خالق لفعل بشرى فلماذا يحرمه أفلاطون من قدرة التجلى البشرى ، أى خلق القصيدة ولماذا تكون الغيبوبة حالة للشاعر وهو فاعلها ولا يكون فعل الغيبوبة — الشعر من نتاج فعله . ومع هذا سنأخذ من كلام أفلاطون هذا الانجذاب وهذه الغيبوبة وهذا الإلهام لنقول : أن هذه الأعمال هى من صنع المخلوق الخالق = الإنسان — الشاعر دون أن نناقش الدلالة اللفظية . ولماذا لا يكون الضمير هو مصدر الوحى ، بهذا يصبح الوحى إنسانياً ، نابعاً من قدرة مخلوق خالق خاص ، لأن الشعر نتاج إنسانى وهو يمتلك النقص والكمال البشرى ولو كان غير ذلك لحاسبناه وفق مقاييس غير إنسانية والشعر هو تعبير عن « وجهة نظر إنسانية تجاه العالم عن طريق البصر والاحساس بعالم الكائنات والأشياء الملموس » كما يقول لوسيان غولدمان . وأفلاطون يرى أن العالم المحسوس شبح أو ظل لأفكار منسوبة ، والشاعر يصور المثل ، أى الصورة الحسية الناقصة للأشياء ، أى أن الشاعر يقلد التقليد أو يعكس ما هو معكوس عن أصل . هنا يرفض أفلاطون موضوعية وجود الأشياء خارج الذات ، رغم أنها موضوعية ومكتلة الوجود . ثم طور أرسطو بقوله أن الفن محاكاة للطبيعة ، ولكن كلمة « محاكاة »

بدلالاتها اللفظية ظلت من دور المبدع . وقد أطلق العرب على الحائز الموحى مصطلح « شيطان الشعر » وهو مفهـوم قريب من الإلهام الأفلاطوني ، قال الشاعر القديم :

انى وكل شاعر من البشر شيطانه انثى وشيطانى ذكر

ان مصدر الشعر هنا هو الخرافة والأسطورة واعتقد أن « شيطان الشعر » لا يأتي من تلقاء نفسه بل لابد أن يقوم الشاعر بفرك أذنه حتى يأتي وهذا ما نسميه بالحافز النابع من غاية انسانية . لكنى اعتقد أن حالة الكتابة هي التي أفرزت مقولات « الإلهام » والغيوبية وشيطان الشعر ، وكلها نابعة من حالة أسطورية داخلية وما يؤكد أسطورية التفسير الغربى للحافز هو الشطر الثانى « شيطانه انثى وشيطانى ذكر » . ويقول القرآن : « .. والشعراء يتبعهم الغاؤون ، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون ... » . لو دققنا فى هذه الآية لوجدنا أن كلمة « الغاؤون » . وكلمة « يهيمون » ، لها ارتباط بالفعل الشعرى ، انها تتعادلان مع فعلى « الانجذاب والغيوبية » لدى أفلاطون . وهذه الحالات كانت مرتبطة — فى الذهن الشعبى — بالسحر المكروه فى الاسلام وقد استنتج المفسرون أن فعل الشعر يعادل فعل السحر . ولكن القرآن لم يقل هذا ، أى لم يقل ان الشعر يساوى السحر فاستخدم كلمتى : « الغواية » و « الهيام » . وهما فعلا انسانيان . فالغواية لا ترتبط بالشيطان فقط ، بل ترتبط بفعل الانجذاب « اغوى » المرتبط بالفعل غير الارادى عند الغاوى والغاوى هو الذى يسير وراء عاطفته ، ولكن ليست كل العواطف شريرة . أما فعل « الهيام » فهو مرتبط بالشرود والذهشة والركض وراء العاطفة والبحث عن العزلة والصفاء « .. فى كل واد » . وحتى قول القرآن « يقولون ما لا يفعلون » ، يندرج تحت معنى أن الشاعر يعبر عن عواطفه من خلال « القول » وبالتالي فاذا ما كان هذا القول « شريرا » فلا يترتب على ذلك فعل شرير ، أى حصر ميدان فعل الشاعر فى اللغة . اذن فالقرآن يصف حالة الشاعر اللاهث وراء عاطفته دون أن يتخذ موقفا سلبيا من الشعر والشاعر . لكن فعل الغواية باعتبارها مرتبطا بالفعل الشرير — ظاهريا — هو الذى أوحى بالموقف السلبى ، مع أن فعل الغواية يتشابه مع فعل « الفتنة » . والفتنة لها معنى سلبى ولكن لها معنى آخر ايجابى « الجمال » . وما يؤكد أن المعنى السلبى فى الآية لفعل الغواية ليس هو المقصود ، أن الاسلام لم يحرم كتابة الشعر ، بل هو قرب اليه عددا من الشعراء مثل : حسان بن ثابت . وربما يعنى الجانب السلبى فى معنى الغواية ، شعراء الجاهلية الذين رأوا ظهور الاسلام لكنهم رفضوه . أو ربما يعنى رفض الحمية المشائرية

في الشعر الجاهلي . ولو افترضنا قول أفلاطون من أن الشاعر وسيط ناقل للقوة الإلهية ، لو افترضنا هذا القول صحيحا عندما نطبقه على حسان بن ثابت . ولكن كيف نطبقه على شاعر مثل عبد الله بن الزبير . إذن ما هو الإلهام ؟ . اعتقد أن الإلهام نوع من « الصفاء البشري » ، تخلقه حالة من التأمل يسبقها قلق فعال وإيجابي . فالسأم مثلا — عندي — لا يخلق فنا ، لأن السأم حالة قلق سلبية . وهذا الصفاء البشري الداخلي هو نوع من التوازن الداخلي أثناء الكتابة وفيه شيء من الاطمئنان .

ويظل الحائز هو المرحلة التي تلي المعرفة وأسئلة المعرفة ، ويبدو أن **الاحتياج** هو الحافز للحائز ، فالطفل يبدأ بالأسئلة عن الأشياء التي حوله لأنه يحتاج لتفسير لها ولأنه يحتاجها . لكن ما قبل **الحافز** ، يتعلق بكل البشر وليس بالشاعر وحده ، لكن الحافز لا ينمو دون معرفة ووعي والحائز مرتبط بالقلق والقلق سمة الباحث عن الاكتمال ، فالقلقون هم مثلا: الثوار (إعادة ترتيب العالم) — الأطفال (أسئلة المعرفة الأولى) — الأنبياء (كشف النقاب) — المصلحون (العودة الى الأصل) — والشعراء (نزوة النزوع نحو المثال الكامل) . والقلق نتاج الرغبة ، لكن الشاعر ينتقى « القلق الشعاري » تجاه الأفكار ويختار لها طبيعتها الخاصة . ويرى **بيلنسكي** أن الرغبة « تشعلها الفكرة في نفس الإنسان » . فهو يرى مثلا أن روح مسرحية شيكسبير « روميو وجوليت » يتمثل في فكرة الحب . أي أن بيلنسكي تنبه للحائز والغاية معا . وهو يرى أن الشاعر يرفض اختيار الأفكار الفلسفية المجردة أو الأفكار المنطقية لكن الشاعر « يختار الأفكار الشعرية » ، على اعتبار أنها ليست محاكمة منطقية . انها « عاطفة حية وروح » . لكن بيلنسكي لم يحدد مفهوم « الشعرية — العاطفة — الروح » . انني أجد أن تعبير « **الفتنة** » هو الوصف الأكثر دقة **لمرحلة ما قبل القاق والفتنة تتولد من الغاية** . وكلمة « ابداع » ، تقع ضمن دائرة الفتنة والانجذاب والغيوبة والغواية ، فهي جميعا تدل على فعل يتعلق بولادة الشيء ، أو هي الفعل الذي يؤدي الى الولادة ، أو هي خلق شيء من صنع الإنسان — الشاعر . لكن كلمة « صناعة » ليست دقيقة ، لأن الابداع هو إعادة انتاج في هيئة جديدة لا تشبه الأصل . وان تغذت منه . والقلق وحده لا يكفي لكي يهيء للابداع ، فالقلق قد يكون سلبيا فيقتل الفكرة ، لكن **الامتلاء بالقلق الإيجابي** ، هو نزوة شعور المبدع بالضرورة ، لكنه قد لا يدفعه للكتابة . ويكون الشاعر في هذه المرحلة لم يختر فكرته الشعرية ، بل قد لا يخطر على باله أن مجموع الأفكار وما يصاحبها من قلق يمكن أن تنتج نصا شعريا أو غيره . انها مرحلة الاضطراب والقلق تجاه مسائل عامة يحار في تفسيرها أو اتخاذ

موقف منها أو اختيار أحداها . لكن الحافظ يظل يلاحق الشاعر الذى يبحث عن فهم وتحقيق الغاية

٢ - الانقطاع والنسيان :

ان النسيان يحدث بزوال الحافظ الدومى الملح ، لأسباب كثيرة : السام من مناقشة الأفكار مع الذات أو اليأس من القدرة على اختيار الفكرة الشعرية تلقائيا ، أو هبوط التعب الفسيولوجى وفطور الحماسة ومظهرها هبوط الفشاوق على قشرة المشاعر . وقد يحدث الانقطاع وقد تبوت الأفكار مؤقتا ويموت الحماس للفكرة أو الأفكار المحددة ، وقد تولد أفكار شعرية جديدة من الأفكار التى ماتت . صحيح أنها تتفاعل فى الداخل ببطء ، لكنها قد تؤجل الى أمد بعيد جدا وقد لا تتحقق فى عمل فنى أبدا وقد تتحقق غيبا بعد ، لكنها تمر بهرولة رقاد شتوى ، وقد لا يعود الشاعر الى مناقشتها مع نفسه . وقد تولد أفكار ويصاحبها قلق جديد تحل محل الأولى وقد تتطور الى شكل آخر . وقد تتحقق فجأة ، وقد تنضج الفكرة ومع هذا يكون الانقطاع بسبب عوائق خارجية . وما يسيه النقاد السيكولوجيون بالاختيار ليس صحيحا دائما ، لأنه — كما قلنا — قد تبوت الفكرة المهيأة للاختبار ويولد منها فكرة جديدة لها صفة اقرب الى الانقطاع . بل قد لا يحدث الاختبار أبدا عندما يكون الحافظ أقوى . وقد يشعر الشاعر بأنه لم يعد قادرا على كتابة الطلق الذى كان يساوره ، بل قد يصاب برعب الانقطاع عن كتابة الشعر ويصاب بالدهشة واليأس والاضطراب والتلق على مصر نبع الشعر الجاف عنده . بل يتصور أنه لم يعد قادرا على الكتابة الى الأبد . فيصاب بالقنوط ويصاب هذا القنوط اضطرابات نفسية وفسيولوجية . ان هذه المرحلة هى من أصعب المراحل لدى الشاعر . لكن الشاعر فى نهاية هذه المرحلة وبعد التقاطه لحالة الصفاء يختار الفكرة الشعرية أو الموضوع الشعرى بحيث يكون واضحا فى ذهنه ، لكن الاختيار هنا ليس هو ما يسيه النقاد بالاشراق الشعرى ، ومع هذا فقد يحدث نوع من التدخل بين الفكرة الشعرية وبين غيرها حتى يستقر الشاعر على فكرته الشعرية . ويصبح الفرق واضحا بين الفكرة الشعرية وبين غيرها . واعتقد أيضا أن الاشراق ليس اشراقا واحدا ، بل عدة اشراقات : يحدث معنى ويحدث دائما أن «عنوان القصيدة يولد قبل كتابة القصيدة» ، بل تحدث مناقشة مع الذات ويحدث اضطراب آخر قبل الاستقرار على عنوان القصيدة . وكان اختيار عنوان القصيدة شىء آخر يختلف عن اختيار الفكرة الشعرية . ويحدث أن «الأنف» مشروعى الشعرى :

٤ - البرق المفاجيء :

ان اشراق الشمس بطيء وتدرجى وهو أمر يرتبط بشيء مسبق يحدث كل يوم ومتعارف عليه ، لهذا لا أرى أن مصطلح « الاشراق » مصطلح دقيق لوصف المرحلة التالية ، فالغبة الداكثة توحى - وفق الشعور المسبق - بالبرق والمطر ولكن ليست كل غيمة داكنة يمكن أن تلد المطر . اما « البرق المفاجيء » فهو اشارة ودليل أكثر تأكيداً . ان صوت الرعد هو الحالة التمهيدية لدى الشاعر أو حالة التهيؤ السريع المفاجيء نسبياً . وقد يهبط البرق المفاجيء على الشاعر لأسباب كثيرة ، يشعر فيها الشاعر أنه يعيش « حالة شعرية مفعمة بالحماس » للكتابة . وتكون الفكرة الشعرية واضحة تمام الوضوح في أطوارها العام . ومن خلال تجربتي الشعرية قد يولد البيت الأول من القصيدة أو الدفقة الشعرية الأولى وقد يتقرر عنوان القصيدة نهائياً . لكن القصيدة قد تموت رغم توفر كل الشروط بسبب العوائق الخارجية ، لكن الشاعر يكون في حالة وثوق شبه كاملة مع بعض التلق على كيفية تنفيذ العمل واختيار المكان والزمان بسرعة تتعلق بساعات محدودة .

والحالة الشعرية تولد في زمن المفاصل التاريخية سواء الاحداث الشخصية أو العامة : مثلاً : الموت حيث تتجمع كل الأحاسيس تجاه اسئلة العالم الكبيرة ولا بد ان يكون الشاعر طرفاً مشاركاً في هذه الحالة .

أو حالة الفراق والفقر ، فمثلاً حين أبعدتني إحدى سلطات البلدان العربية بسبب انتمائي للثورة الفلسطينية ، كنت متقيداً بالسلاسل كجرم مع زوجتي وطفلي وهو في الرابعة من عمره ، وكنا قد نقلوا بسيارة عسكرية مكشوفة مرت في شوارع العاصمة وفي مطار العاصمة التي أبعدت منها مكثنا خمسة عشرة ساعة قبل مفادرتها الى عاصمة أخرى . في ترانزيت ذلك المطار كان الطفل يلهو غير عارف بما يجري وكان مركز تفكيره ينحصر في أنه سيركب طائرة وهذا عمل مفرح بالنسبة له . شعرت بغربة قوية وحادة ولكنها غربة ايجابية تصلح لكتابة الشعر وشعرت بنوع من التحدي والصلابة وتجمعت في بؤرة الشعور اسئلة شتى حول مصير الشعب الفلسطيني ولم اشعر بشمكتي الخاصة . اننى عندما أراقب موقف الطفل أجد أن نقص المعرفة جعله بلا اسئلة وبالتالي بلا قلق ، وكان المعرفة ضرورية وأساسية للشعر . وبعد مرور سنة كاملة على هذا الحادث رأيت الطفل في الساحة يرتب العابه على هيئة ترانزيت وقال لى : اننى اصنع ترانزيت في المطار للفلسطينيين ، وبدأ يشرح التفاصيل : شرطى ، حاجز ، جوازات سفر ، فدائيون ، طائرات .

لقد خلقت هذه اللعبة حالة شعرية ثانية عفدى ورايت انها فكرة شعرية جاهزة . كذلك يعتبر الحب ، المرتبط بالمرأة كحافظ ، حالة تساهم في ولادة الشعر، مثل الحب المفاجيء او تذكّار حب قديم او ولادة حب جديد . اى ان الحب حالة وحافظ معا . فالحب المفاجيء يشبه حالة البرق المفاجيء في سماء رتيبه وقد يكون له خصائص الصدفة . اما تذكّار الحب القديم فيخلق دفئا سلبيا ، يصحو منه الشاعر ، فيكتشف اللاجوى ، كان تذكّار الحب القديم يقع بين الحب المفاجيء الذى هو اكثر حيوية وبين احلام اليقظة السلبية الطابع . وتبقى الفاصل التاريخية قلادة دائما على خلق حالة شعرية . فمثلا في « حصار بيروت » ولدت حالة شعرية كاملة طيلة الحصار لكن العوائق هى السبب في قلة الانتاج . فالحالة ولدت بسبب أسئلة الحياة والموت والتحدى . حيث ماتت الأسئلة الصغيرة مثل : كيف أحصل على الخبز والماء ؟ . كيف أتقذ عائلتي ؟ . كيف أمنع احتراق اثاث بيتي ؟ !! .

وتشابه هذه الحالة . الحالة التى عشتها في القاهرة بعد كارثة ١٩٦٧ . ولعلها الصدمة الواقعية الاولى في حياتي . لقد كنت متعلقة بالقاهرة كمدينة على أساس ان عودتي الى فلسطين امر مفروغ منه في النهاية بعد ان اقتربت من استكمال دراستي الجامعية ، وحين فوجئت بالكارثة ولم استطع العودة الى فلسطين ، بدأ ارتباطي الواقعي بفلسطين كمصير موضوعي وشخصي وأصبح السؤال : ما العمل ؟ لقد كان انتمائي للثورة الفلسطينية عام ١٩٦٥ انتهاء نظريا لكن كارثة ١٩٦٧ جعلته انتهاء واقعيًا وفعليًا ومنذ ١٩٦٧ أصبحت الأمور الذاتية مختلطة بالأمور الموضوعية . وفي ظل تلك الظروف ولدت قصائد عن تجربة « امرئ القيس » . وأزعم الآن ان اى حرب في الشرق الأوسط تؤثر سلبا او ايجابا على مصيرى الشخصى وأن اى قرار تصدره الجامعة العربية يؤثر على طفلى . في عام ١٩٦٧ أصبحت مواصلة ما انقطع مع فلسطين بالعودة الى الذاكرة الشعرية الطارئة . فالذاكرة ليست الماضى دائما او الذاكرة المعلية ، بل قد تكون الذاكرة ايجابية لان اعادة فرز وانتاج الماضى هو دلالة ايجابية . فالذاكرة الديناميكية تستفيد من خيرة الدماغ القديمة ويقوم جدل بينها وبين الخارج . ان معنى ولادة البرق المفاجيء هى الدخول في غرفة عمليات القصيدة حيث تلعب الذاكرة دورها الاساسى في الكتابة .

ولم يحدد الاطباء موقع الذاكرة بالضبط على قشرة الدماغ — حتى الآن — ولكن الذاكرة هى التى تساهم اثناء عملية الكتابة وهى التى

تخترع بالخبرة — الاشارات وتطلبها بالتعاون والحوار والجدل منع
الأعضاء الأخرى . والذاكرة — عند الأطباء — هي :

« . القدرة على تثبيت الحاضر وبعث الماضي . تتعرف على الماضي
وتموضع الحدث في الزمان الذي يخصه . والذاكرة — يقول الطبيب
دلماس — مكونة من عدد كبير جدا من الأشياء المختلفة في طبيعتها ؛
ومنها **الأشياء الحسية** : مثل الصورة ، الصوت ، الحس اللمسي ، الألم ،
الحرارة . ومنها **الأشياء الأمرية** : ومنها : الحركة او ما يتعلق بالطقس
الانفعالي أو أنها في النهاية أشياء تتعلق بالذكاء والثقافة مثل : الفكرة
والتفكير » . ويضيف الطبيب مؤلف الكتاب قائلا :

« كل هذه الأشياء من الصعب أن نوضحها بشكل تشريحي
وبالتالي وبدون شك فانه من المستحيل أن نحدد الذاكرة بمكان محدد
على قشرة الدماغ . ويصعب علينا أن نتكلم عن الذاكرة مع أن هناك
بعض الأعمال (دكتور بونفيلد) لا تفترض وجود بعض ظواهر الأثر التي
من الممكن أن تحدث نتيجة بعض المؤثرات على الوجه الجانبى والأوسط من
الفلقة الصدغية من الدماغ . ونلفت النظر الى أن هذه الفلقة ليس لها
اتصال بالمهاد البصرية وليس لها اتصال مباشر مع خطوط
الانعكاس . ولكن هذه المنطقة لها علاقة بالمساحات ما قبل
الجيوسية ومع الشكل الجسدى العام ومع المساحات
السبعية والهيروية بالنسبة لتثبيت الأحداث الجديدة . والقدرة
على بعثها من جديد والمسئول عن هذا مركز في الدماغ
يدعى قرين آمون » . إذن فالأطباء لم يحددوا موقع الذاكرة
على قشرة الدماغ ، إلا أنهم استنتجوا أن هذا لا ينفي وجودها المادى
بسبب وجود ظواهر أفعالها . ولا نعرف إذا ما كان الإبداع له مركز داخل
مركز الذاكرة . واعتقد أن الذاكرة تتصل بخطوط الانعكاس بطريق
غير مباشر ، كما اعتقد أن الإبداع كعملية لا يتم في الذاكرة فقط ، بل في
خلاصة تجربة الجسد كلها من خلال تفاعلها الداخلى وتفاعلها الجدى
مع الخارج . وعليه تصبح مصطلحات مثل : « الإبداع — الفيوية —
الذاكرة — الألهام — الروح — النفس » مصطلحات مجازية لأسماء
وأعمال غير محددة علميا وأن ما يقدمه البيكولوجيون من تفسيرات ،
أن هي الا مجرد مقاربات ومحاولات وعلى أى حال تلعب الذاكرة باعتبارها
خالقة لنظام فردى وعام دورا فى المصرفة وترتيب أو تدانل الانفعالات
وبعثها إذا ما تكلبت من نوع الذاكرة الحيوية . وحيوية الذاكرة لا ينبع

من قدرتها على « بعث الماضي وتثبيت الحاضر » . فقط ، بل بخلق الاحتكاك اللازم بين الماضي والحاضر في علاقة جدلية تولد شرارة جديدة من نمط مختلف عن الماضي والحاضر عن طريق مبدأ الوحدة والصراع . ودور الذاكرة الفعال يقع في كل مساحات ومراحل عملية الإبداع المتداخلة . كذلك فإن هبوط الفشاوة ، يبدأ ويستمر وينقطع عدة انقطاعات منذ بداية عملية الإبداع وحين يهبط البرق المفاجيء يقتلع الفشاوة من جذرها لكنها تشرش من حين لآخر لأسباب عديدة . ويعد هبوط البرق المفاجيء تكتل أسلحة الحالة الشعرية . لكن تبقى بعض الحواجز برغم « اختراق » — « البرق المفاجيء » ، لفشاوة الذاكرة .

الجدار ..

مصطفى بيومي



ينقشع غبار الصمت
 أتكلم هبسا .. أرفع صوتي .. أصرخ .. أحتد
 تتسلل رائحة الموت
 فأقرر فجأة .. أن يتأجل كل كلام الحب المختزن بقلبي .. للغد !
 الفرقة ضاقت .. وانكنا الكرسى
 العبدان الملعونة .. ترقص .. تسقط .. أبكي
 في كل مساء .. يطرق بابي .. حزن ليلي
 والليل .. ينصحنى الزائر .. أن أهرب من عينيك !!
 ما يفصلنا يا سيدي
 إن العالم في عينيك
 غير العالم في عيني !

عن سجننا العربي الكبير .. قالت لي فراشة فرنسية ..

محمد المخزنجي

✻ أخيرا ، ومتأخرا جدا .. نلت الفراشة .

ما أبهج ذلك ، وما أتعسه في آن .

ما أتعس شاب مصري لم يتاجر في سنوات الخنازير ، ولم يسافر —
ان كرها أو اختيارا — وهو يشتهي كتابا يقرأه ، فيعز عليه الكتاب !
فما بالناس لو صار الكتاب كتباً — هي في شرع العالمين ميسورة ، أما هنا ..
ولنتكلم بالمثال :

لو أن مثلي أراد أن يقرأ كتابين — فقط — في الشهر ، لنقل « الفراشة »
و « الانسان والجنون » . لو أراد لوجب عليه أن يحيا شهرا بثلاثة أرباع
المرتب ! نعم ، فثمن الكتابين يبلغ ربع الراتب المضحك المبكى لطبيب يعمل
منذ أعوام ستة في وزارة الصحة المصرية .

ما أتعس ذلك .

وما أبهج أن أنال الفراشة مع ذلك .

مكثت معي ، أو قل مكثت معها ، أياها ولياليها ، وهي ترف وبتراي
رغبتها ما بين شرفة القلب ومنتهى أفق البصر .

كنت أبحر مفتونا بتبادي الجبال في بحر الوانها ، وعندما وصلت الى
مرسى الصفحة السادسة بعد الأربعمئة وخمسين ، توقفت الفراشة عن
الرغيف ، واستكنت بين يدي ، وضمت جناحيها ، فأطبقت عليها الجفنين ،
لعل لا أفلت صوراً لأقواس قزح في طيرانها ، تضج بالبهاء .

لكن الهباء افزعنى ، فعدت أفتح العينين ..

افزعنى الهباء اذا انتهت الى صخب فى ركن من هذا الزمن العربى الذى نعيشه .. زمن الهيئـة الأمريكية الصهيونية البتروفسكية (ان جاز للقصاص أن يوصف مرحلة ا) .

سمعت فى هذا الركن طبول الحرب ، ودوى النـفـير ، وعلا غبار ، علا ، ثم هبط وانقشع . نصدحت موسيقى النصر ، ورفرفت فى كل الأماق أغنية بلد عربى آخر — هو اليوم أيضا « فى عيد » . ثم أذاع المـنادى بياناً وهو يمتلئ صهوة جواد عربى أصيل خالص — من أول المعرفة الى آخر الذيل والحوافر — ويزعق فى مكبر صوت « ترانزيستور » ويقول : « بشرى يا عرب . فاليوم وبعد غارة مظفرة للجند حماة بيت المقدس وحراس الشرف العربى — الذى سلم بفضلهم دائماً من الأذى ، تمت مصادرة رواية الخبز الحافى وكذا رواية موسم الهجرة الشمال اللتين حاولتا خرق جدار قلعة التقاليد العربية مما كان يهدد بنسف المسجد الأقصى ، وحرقت حقول القمح فى جنوب لبنان ، وذبح المعتقلين فى معسكر أنصار » ثم سكت ، ولوى عنق الجواد ليمضى . عندئذ دوى نفير آخر ، وعادت تصدح الأناشيد .

وعدت الى الفراشة . أحاول أطباق جفنى عليها لاستعيد بنشوة جبالها تلك السكرى ، لعلنى أنسى ، لكن لم تبرحنى الحسرة .

بهاء يذكر بالهباء .

وسكرى تلـبـسها الحسرة .

والفراشة بين يدى .. سكوتها يتكلم ، وسكونها يموج بالحركة ..



قالت لى الفراشة ، ما لم يقله لى أحد عن الحرية .

الحرية فى الحياة ،

والحرية فى الكتابة عن هذه الحياة .

نعم ، فهذه الرواية الملحمة ، الأناشيد التى تنضى الى بعضها بعضاً ، تتصاعد بمعنى الحرية الى سماوات من البكارة الانسانية العالية والرائية والبسيطة فى آن . نهى — الحرية التى ينشدها الراوى فى الفراشة — حريته فى أن يحبا كائنات عادية .. يتنفس ويأكل ويشرب وينام ويحب ويزور ويزار كل هذا بأمان ، فلا شوارع ترصده ، ولا أعداء يتربصون به .

فالفراشة تروى رحلة واحد من المبتلين بطريق العفن .. طريق العالم السفلى ، اذ كان متهماً فى جريمة قتل وأدين فيها بالباطل .. بتواطؤ شرطة مخالطة ، ومضاماة بلا روح ، ومخلفين ذوى بلادة ، وشاهد زور اشترى انعتاقه من جرم تمسكه عليه الشرطة بشهادة أودت براوينا الى حكم بالسجن المؤبد . فبدأت الرحلة .. الرحلة الملحمة التى يصحبنا الراوى فيها الى دنيا يكملها ..

دنيا سجون مقبضة ، في جوف الأرض المظلم الرطب ، وبأعلى جبال تلها
الوحشة ، وفي بطن سفن مجهزة بالأنفاص الحديدية والأغلال .. تعبر البحر
الى سجون أخرى أكثر وحشة ووحشية ، في المنافي ، في جزر نسيها البشر .
البشر العاديين .

رحلة هذا وجهها ، ووجهها الآخر ، النقيض ، كانت تحمله ملامح روح
الراوى الذى لم يبتل أبداً بقدر السجن ، وظل ينفخ في نار توقه المتأجج للحياة
الطليلة ، فلم يكف عن محاولة الهرب .. وفي هروبه يرينا عوالم في دنياها
ما كانت تخطر على القلب البشرى .. عوالم ضالجة ببهاء غريب .. نراها
من خلال زورق. هروب صغير يجتاز نهرا وعرا ومستنقعات موحلة ، ونراها
في ظلال غابة بكر ، ونراها في خضم بحر متلاطم يعبره زورق الهارين المجهز
بشرع من قماش اجولة الطحين . جزيرة للمجذومين الذين وقفت التشوهات
والقروح عند حدود أجسادهم ، ولم تبلغ منهم الأرواح التى ظلت أكثر جمالا
من أرواح « أسوياء » عبيدين . وقوم بدائيون في أرض بكر ، على حافة بحر
دافئ ، يتجلون أكثر تحضرا من لابسى القبعات البيض ، والمتنطقين بأحزمة
رصاص الغزاة الأوربيين . مذبذبون أكثر شرفا ، أحيانا ، من قضائهم . وجرائم
لا تراق فيها قطرة دم هي أكثر توحشا من جرائم هؤلاء الذين يسرقون ويضربون
بنصال المدى ، وبنفس النصال يضربون أنفسهم مرات ، عندما تشتت نفوسهم
مكانا أفضل ، ولو قليلا .. داخل السجن !

ملحة انسان حيوى الروح والبدن ، كانت الحرية عنده تساوى الحياة ،
فاجترت لأجلها المستحيل حقا .. فقضبان من الفولاذ تنشر ، وأسوار حجرية
تنسف ، ومرات يتم اعتلاءها ، والقفز .. تنحطم العظام مرة ، ومرة تتلقفه
الظلمة ، ومرات يلقى البحر ، دائما البحر ، ويبصر ..

ورأينا هو الروائى نفسه ، هنرى شارير ، الذى عاش التجربة —
تجربة حياته الكبيرة . كان ينضج من دماء قلبه ليسقى فعل الكتابة . فأتوسع
الكتابة بالرى حتى الحروف .

كان « شارير » يحكى تجربته بعفوية خالصة البراءة من تشنج المثبتين
للاستقبال ككتاب . لم يكن ينتظر احدا يصنفه ، ولم تكن أشباح النقاد
والقراء تترصده وهو يكتب . فقط كان ينشد اثبات براعته البقية ، ويثار
من الذين القوه مكبلا مفلولا في طريق المعنف ، ويتحرق شوقا الى العيش
بأمان .. بلا خسف أو غسف .

وكان شجاعا في فعل الكتابة مثلما كان شجاعا في مواجهة القضبان ،
والأغلال ، والأسوار ، والنجانة ، وحاملى المنايع .

كان حرا في الحياة ، واستطاع أن يكون حرا في الكتابة ، ولا عجب بعد
ذلك ان جاءت حريته هذه بتقنية في الكتابة أعلى ما تكون ، وحديثة ، قبل
عقود من الحث عن « الخداعة » .. أغنية هذه الأيام في بلادنا !

الحر « هنرى شاربير » تحرك بحرية فى الزمن الروائى، حرية صادقة أدت بالصدق وظيفة فى قلب النص الروائى . (لا افتعلا على هامشه وهوامشه كما نرى عند مدعى الحداثة وهواة القص واللق والوقوف على الرأس والمشي على اليدين فى الكتابة ها هنا) .

فالحر « شاربير » :

« يبدأ مرات من حيث ينتهى ويعود خاطفا للمبتدى ، وهذا فى فعل التشويق القصصى أدخل وأفعل » يمثل فى قلب اللحظة الآنية بمفتتح سينمائى للغة ، مضارع الفعل ، وهذا يدفعنا الى الحضور فى العمل ويجسد حضور العمل فىنا « يستبِق الزمن بإشارة الى ما سوف يجيء كلما قطع فى السرد شوطا ، وهذا من أبرع وسائل كسر الاملال عند من يجيد .

والحر « شاربير » أجاد .

والحر شاربير :

« يصف الحركة أحيانا بأرقام تردادها فىحى أماننا بندولية هذه الحركة « واحد . اثنين . ثلاثة . دوره ونصف » وبدون الأصوات مباشرة كما يستعنها من قلب الواقع فينبض النص بالحياة » وبدون احلام يقظة ومونولوجات ومقاطع حوارية بالغة العذوبة وبالغة الصدق ، فهى أبدا لا تترك النص بل تتناغم معه ، وتصد به .

حرية .

حرية .

حرية .

حرية رائعة أطبق جفنى على بديع سحرها — فى الكتابة والحياة — فتخيلنى أشباح ها هنا .

وهنا الذى أعنى ، هو وطن اللسان العربى ، من حانة المساء ، الى آخر الرمل ، وأول الأدغال ، ولا نهائية الحسرة .

حسرة .

حسرة يصعدها زفير قارئ عربى مخدوع ، أو كاتب عربى . شاب ، كلما قرأ عبلا كالغراشة ، وتدبر فيه وأمعن ، فيكتشف أنه كان سجيناً فى وهم أن الأدب الأوروبى الراقى هو فقط أدب القضايا الذاتية الصغيرة والغائمة والكاسفة . أدب « الأشياء » . وأدب الانطواء وعتبة النزوع النفسى المرضى . أدب الانسحاب من براح الدنيا ، الحارة الشمس والمؤتلفة النجوم ، الى ظلمة الذات المنفردة . . منولوجاتها وحيدة النبرة المملة ، وتيار وعيها الأشعث ، ومناجاتها النرجسية للذات . أدب ضحك علينا به هواة التغريب ، وحواته ، حتى بنتا مصدقين أن ليس فى جراب الأدب الغربى الا ذاك .

بننا وأصبحنا نحاول أن نكون شطارا غربيين ، كما قر في وهما ، نحتمل بالكتيب والمبتور وبارد الأجواء لنوحى ! ونعكف على الذات ونلوذ بعنقه العزلة والغموض ، لعلنا نهرب من هذه « الواقعية » (الكفة) !

حسرة على كثير مافات ، لأن الواقع ، ببرهان نص واقعي اللحم والدم ونخاع العظام كالفراشة ، ما يزال يثبت أنه — أى الواقع — أغنى من جمهرة النصوص . فلماذا والأمير كذلك نقبل اعلانا عن موت الواقعية ، ونفر منها وكأننا نفر من الجذام أو الأسد ؟ !

حسرة ، ومثال داعيها أننا — معشر الشبان العرب الوطنيين الذين مروا بتجربة السجن . والسجن في عالمنا العربي — كما قال بذلك حقا كاتب أظنه يوسف ادريس — واجب وطني ! على كل شباب وطني أن يؤديه (كالتجنيد الاجباري ، والخدمة العامة ، والتكليف .. مثلا) .

نتعجب في اعقاب الفراشة من أن السجن في الدنيا جيعا تبدو واحدة ، وكأن السجناء في سجن التوقيف الفرنسي لا يحتفلون عنهم في سجن الترحيل بيلاب الخلق . وسجن « سان مارتن » يبدو كسجن « القناطر » .

لقد شاهدنا جيعا — أعنى أترابى — عالم السجناء الجنائيين .. عرفنا مواضيع كحقن الفرغرينية ، وقطع الأصابع ، وابتلاع الأمواس ، وشق أكياس الخصى بالأمواس ، و « تبشيل » الرأس بالمطوى ، كل هذا في سبيل كوب شاي أو فسحة صغيرة في حوش السجن تحت الشمس . رأينا عنبر سسل المسجونين ، وزنانة عزل الجنون ، والرجال المدفونين في دقيق المخبز ، والآخرين الغارقين في مازوت الفرن ، وغير ذلك كثير .. كثير !

أشياء ذكر مثلها « شارلير » ومالجه بابداع ، فاستحالت الى جمال عميق . لماذا أحببنا من كتابة ما رأينا وهو ثقيل ونارى ، بينما أميلنا على الخافت والخابى والخفيف ؟ ! لأنها مواضيع « واقعية » ؟ نجة ؟ ونحن نبغى أن نكون تجريبيين ، و « مودرن » خالص ! ومنتبين الى نشيد « الحداثة » ؟ !

أم أن « التابوهات » — المحرمات — المجموعات ، حاشتنا ؟

اعترف أن كلا الأمرين صحيح ، لأنى واحد ممن عاثوا هذين الحسينيين : حبس الانهيار بخدمة غريبة ، وحبس التابوهات الشرقية ، إضافة الى حبس السجن المتعين .

لقد حدثتني عن كل ذلك ، الفراشة ، وهى تنبض بحديث روحها ، فتومض في روحى .

نعم ، غممة أشياء داخل الكاتب العربي وخارجه تجعله يحجم كمية من التابوهات — المحرمات — المجموعات ، لا اظن أن كاتباً في الدنيا يجابهها . وعلى سبيل المثال أذكر أن مكاناً عربياً للنشر كان يدعو الكتاب اليه بشرط طاعة عدة لاءات : لا جنس (وكان الجنس عندهم يعنى أن تقول « وأمسك بيدها » هذا جنس !) ، لا سياسة ، ولا خوض في أى موضوع « دينى » ، ولا ، ولا ، ولا . . . وكثرت اللاءات حتى نسينا تفاصيلها فقد صارت لاء واحدة ضخمة داخل أرواحنا .

وهنا يمكن الخطر ، وحقيقة السجن الذى تتحرك داخل حدود أقفاسه .
وهنا أيضا متبع الزيف والكذب .

فالتأوهات — المحرمات — المنوعات — كثر ، وعسكراها أكثر ، وسيف
المصادرة . مسلول . فإن لم يكن السيف كان الرجم بحجارة تهم شتى كالإباحية ،
والشيوعية ، وفى النهاية : التكفير .

مواضيع ، ومواضيع ، محجور ، ومحظور ، على الكاتب العربى أن
يقتررب منها رغم أن الواقع العربى ، فى السر أو الجهر ، بلغ فيها ويعوم
ويغطس ويعبد عبا .
أى والله .

لقد قيل أن قنباغ الضرامة ورداء الحشمة التعريبين أصابا الأدب
الاسباني — والرومانث (الألفية الروائية) منه خاصة — بعدوى مقر الخيال
الذى لازم مرحلة الانحدار .

وقيل أن مطارق التزمت وسيوف ضيق الألق فى أيدي الجنود . الأتراك :
العثمانيين هى التى عانت فسادا فى ذخائر عصر النهضة — « لأن التصوير
والتماثيل حرام » — فحطمت الرؤوس ، وقطعت الرقاب والأوصال ، وخلت
منها بقايا شائثة ، وخلت الأمهات . هناك عندما يردن تخويف أطفالهن ليسكتوا
.. يلقن للأطفال : « أسكت حتى لا يأتى التركى » .

كذا ؟

فهل يحجب التزمت — التريمس — الادعاء فى أيامنا وجه ملاحم كان ينبغى
أن تولد ؟

وهل تقطع سيوف العثمانيين الجدد أوصال ورقاب نتاجات أدبية يحق
لها أن تنمو ، ملاحم ؟

هذا سجن — للكاتب الغرب — بشع .

أبشع بما يكون .

سجن تجعلنى أئتم به حرية الفراشة الباهرة ، فأبذل أسنانيها . وهن
سائلة : كيف منه الخروج يا فراشة يا خبيرة الخروج ؟ لكنهن قنبيض نبضة
بالجنبيح ، ولا تريمس ، تقوم بلغة النبط السارى « هذا أمرك يا عربى » ،
فأناططها ، محتدرا : عربى نعم . لكن عربى يرفض أن يكون ماعزا كما كان يصف
بعضهم صاحبك . شارير ، فتنقبض ثانية ، تقول : « لا بأس . الخروج من
السجن . سجنك . هذا مرجعه اليك وحدك أيها العربى » ونبضت كملسوعة .
تتذكر ، وتعتذر مردفة : « أ . أيها العربى الذى يرفض أن يكون ماعزا » .

إنها حلقات في سلسلة واحدة

د/سعيد اسماعيل على *

تداعت بعض الذكريات التي طواها النسيان عبر سنوات طويلة بعد أن قرأت مقالتي الدكتور عبد العظيم انيس والدكتور الطاهر مكي ، ودراسة فريدة النقاش في العدد السابع من « أدب ونقد » ، الصادر في سبتمبر ١٩٨٤ ..

لقد طلبت — طفلاً — مرة ، بيضاً أكله من جدتي ، فاجابتنى بان « البيضة عند الفرخة » والفرخة في العشة ، والعشة عايزة باب ، والباب عند الفجار ، والنجار هانز مسمار ، والمسمار عند الحداد .. الخ . وكانت هذه العبارة تقال أمامي كثيراً في مواقف أخرى ربما بصياغات مختلفة ، لكنني كنت دائماً لا أعنى ما المقصود بها ، إلا أن يكون نوعاً من التهرب من إجابة الطلب ..

وبعد قراءة المقالات والدراسات الثلاثة من « في البداية تكون البداية » للدكتور مكي ، و « حول التبعية الثقافية والإعلامية .. » للدويشة النقاش ، و « البعد الثاني » للدكتور انيس ، أفكرت أن أسطاء جريئاً كانوا يرددون « حكمة التاريخ » و « فلسفة التطور » دون أن ندري ، وبدون شهادات ومناظرات .. أنها نفس الحكمة التي عزفناها مؤخراً تحت اسم « الفكر المنظومي » أو منهج « تحليل النظم » ..

إن أي جزئية من جزئيات الحياة الاجتماعية لا تتحرك منعزلة عن غيرها ، وأنها تنظم في مجموعات تصغر أو تكبر حسب مقتضى الخيال ، وهذه وتلك تنظم في مجموعات أخرى أكبر .. وهكذا بحيث يستحيل

* . استاذ أصول التربية بكلية التربية — جامعة عين شمس .

تنسیر ای منها دون ادراكها فی هذا الاطسار الشبکی أو التكوين المنظومی،
ودون وعی بأن الجزئیة التي توجد امامنا انما هی وغيرها أجزاء من قضية
واحدة اكبر .

ومن هنا ففی رأیی ، ان الحديث عما اصاب دور المدرسة فی التثقیف
العام ، وما یجب ان تقوم به ، والحديث عن افتقاد حرية الفكر كبعد هام
فی أزمة الكتاب المصری الحالية انما یمثل ثلاث حلقات فی سلسلة واحدة ،
بل هناك احتمال کبیر فی أن تكون هذه الموضوعات الثلاثة قضية واحدة ،
لکنها متعددة الزوايا ، مختلفة المداخل ، فافتقاد حرية الرأي ، يؤدي الى
التبعیة ، والتبعیة تؤدي الى واد حرية الرأي ، وضعف المدرسة لابد
ان يؤدي الى ضعف القدرة على ابداء الرأي ، وبالتالي الى التبعیة ،
والتبعیة ، من المؤکد انها تضعف قدرة المدرسة .. وهذا وذاك انما هو
نتائج حتمية لضعف وتدهور البنية الأساسية للمجتمع .

ومع ذلك ، وحتى یكون النقاش محددًا ، نسوف نبدأ من المدرسة ،
واضعین فی الاعتبار ما اشرنا الیه فی الفقرات السابقة .

ان الدور الذی تلعبه المدرسة فی الوقت الحالي ، یتجه الى ما یمكن
تسميته بـ (ثقافة الذاكرة) وليس (ثقافة الابداع) . وثقافة الذاكرة
تقوم على الحفظ والاستظهار ، ومعیارها هو التقليد ، اما ثقافة الابداع ،
فمنقوم على الجسدل والحوار ، ومعیارها هو الابتکار . الثقافة الاولى
تؤدي الى الجمود ، بل الى التدهور ، لانك اذ تقلد تقلیدا اعمی ، فلابد
ان تجيء نسخة اقل من الاصل ، ومن سيجيء یعدك نفس الشيء ، اما
ثقافة الابداع ، فانها تؤدي الى التطور والتقدم لان یومك لابد ان یجىء
افضل من أمسك ، وغدك لابد ان یكون احسن من یومك .

الأولى ، یمیر الفكر فیها فی خط واحد ، من المرسل الى المستقبل ،
ومن هنا فقد یحدث تراکم ، لكن لا یحدث نمو غالبا ، اما الثانية ، فالفكر
ربما یبدأ من المرسل ویذهب الى المستقبل ، لکنه یرتد مرة أخرى الى
المرسل فی حركة « تغذية راجعة » ، ومن هنا یحدث النمو المطلوب
والتقدم المنشود .

ان الطلاب فی مدارسنا یمسكون بأيديهم (کتابا) واحدا فی كل
مقرر لا یهم فہمہم لما فیہ ، وانما المهم هو ان یمسکوا ان یمسکوا ان یمسکوا

حفظا وتسميعا ، اذا سئلوا ، لان (الامتحانات) لدينا بصورتها وفلسفتها الحالية لابد ان تؤدي الى ذلك . ان الامتحانات عادة هي (وسيلة) نكتشف بها أوجه الخطأ والصواب في مسيرة العملية التعليمية بكل أبعادها حتى يمكن محو الأخطاء وتدعيم أوجه الصواب ، ومن ثم يحدث نمو لشخصية التلميذ ، بل يحدث نمو لكل المشتركين في العملية التعليمية من معلمين واداريين ، لكنها أصبحت الآن : (غاية) في حد ذاتها بحيث أصبحنا نكيف كل جوانب العمل التربوي حتى يكون دائما في خدمة الامتحان الذي يسمى فقط الى : (قياس) مدى (معرفة) الطلاب للمعلومات الواردة في الكتاب المقرر ، ونكاد أن نقول ، بل ان حيالتنا الصعبة والاسرية ، وخاصة في الشهور الأخيرة من العام الدراسي ، أصبحت هي الأخرى تسير متقادة لخدمة هذا (البعير) الرهيب .

والذي يشاهد البرامج التعليمية في التلفزيون المصري في الشهور الأخيرة ، نجده يركز على الموضوعات والنقاط التي تجيء في الامتحانات عادة ، ولا يتورع صاحب البرنامج عن أن يصرح بذلك معتقدا أنه يؤدي (خدمة جليلة) للطلاب ، ويشد انتباه التلاميذ الى هذه الفلسفة وكلما ارتبط شرحه بالامتحان ، كلما كان ذلك معيارا نجاحه كمعلم . بل ان المدارس تسرع الى ايقاف عدد من المواد التي يسمونها (غير أساسية) ، مثل التربية الفنية والزراعية والرياضية وغيرها مما يعتبره المعلم التربوي (التربية الأساسية) ليتفرغ الطلاب والمعلمون الى (المواد الأساسية) التي تدخل في الامتحان .

وتجيء الأسئلة في صورة (اشرح) و (اذكر ما تعرفه عن) و (بين) ، وعندما أدموا تطوير الامتحانات بما يسمى (الامتحانات الموضوعية) لم تخرج هي الأخرى عن هدف قياس الكم المحفوظ ، اذ هي غالبا ما تدور حول صيغ مثل : (اكمل) و (زاوج) و (ضع خطأ) وما الى ذلك ، ومن الملاحظ أننا أحيانا ما نسمى هذا النوع من الامتحانات بأنها (الطريقة الأمريكية) . وبهذا تتحول الكتب المدرسية الى (كتب مقدسة) لا تقبل احتمال الصواب والخطأ بل لابد من التسليم بما فيها .

ومن هنا فان المدرس لا يحلل ولا يستنبط ويستنتج ، وانما يكرر ما جاء في الكتاب ، والجهد الوحيد الذي يفعله هو أن (يشرح) ، والشرح يقف عند حد اعادة الصياغة اللفظية وضرب الأمثلة ، أما ادراك العلاقات ، أما النقد والتعليق ، فهذا ينظر اليه على أنه نوع من الترفيع التعليمي لا مبرر له ولا حاجة الى ابناء الدول الفقيرة اليه ، وبالتالي فان الطالب يجد نفسه مضطرا الى الحفظ ، وبصورة سيئة تجعله يقتصر حتى في

ذلك ، على (المهم) فقط والمهم دائماً هو (القواعد) و (القوانين)
و (النتائج النهائية) ، أما الحثيات والخطوات المؤدية ، فهي في
خبر كان ..

نروج في سوق الكتب ، نوعية مدمرة من الكتب المدرسية التي
تسمى (الكتب الخارجية) لا يؤلفها أصحابها أصلاً ، وإنما يعدون برض
ما يوجد في كتب الوزارة بصورة مركزة ، هي نوع مما اصطاح في الوسط
التعليمي بـ (البرشام) في صورة علنية قانونية ، لأن الزبائن ليسوا
أسوياء وإنما هم مرضى يحتاجون إلى العلاج ، أو بمعنى أصح ، هم أصلاً
أسوياء ، ولكنهم أصيبوا بمرض التعليم .. ليس التعليم عندهم يكون
بهذه الصورة مرضاً ؟!

أن أصحاب هذه الكتب يعرفون لعبة الامتحانات ، فهم عادة من
المدرسين الأوائل أو الموجهين الذين تدرّبوا عليها ، فيهرع الطلاب إلى
تلك الكتب ، يسبقهم المعلمون ، و (تبور) كتب الدولة التي أنفقت عليها
المالين ، وتعرف هذه الكتب طريقها إلى باعة اللب والترمس والطعمية ،
فهل يعد ذلك إعلاناً بأن مستوى التعليم وصل في هذه الكتب إلى أن تقف
وظيفتها عند حد أن تكون مجرد (قرطاس) نحمل فيها اللب والسوداني
والطعمية والترمس ؟

« بهذه الكيفية » يشعر الطالب بأن قراءة كتاب آخر لن يمتحن فيه ،
إنما هو مضبغة للوقت ، خاصة وأن استفيضة التعليم تعتمد على (الكتب
الخارجية) . أن التعليم لو كان يدور في مناخ يقوم على الحوار والنقاش
والنقد والتحليل والتعليل ، وإشراك الطلاب في الحصول على المادة
العلمية ... ولو كانت أسئلة الامتحانات تقيس مهارات التفكير ،
من الربط وإدراك العلاقات ، والفهم وما إلى ذلك ، فسوف يجد الطالب
أن هناك ضرورة لأن يقرأ أكثر وأكثر ، وأن يمد يده لمصادر معرفية أخرى
غير الكتاب المقرر .

وهكذا يساعد التعليم على إضعاف الوعي لدى التلميذ لا إلى نموه
بانتقاد ممارسة حق النقد وإبداء وجهة النظر الخاصة ، وذلك منذ أن
يخطو سنواته الأولى ، ويستمر على ذلك النهج مع الأسف الشديد في
الوقت الحالي إلى أن يتخرج من الجامعة ، فيكون النتيجة ذات خطرين :

أولهما : أن المواطن المتعلم لا يحسن ممارسة حرية الفكر لأنه لم
يتدرب عليها طوال سنى دراسته ، ويتيح الفرصة بذلك لإعداء الحرية
بهاجتها ، وفي الكثير من الأحوال ، اثقالها بكم كبير من الشئود بحجة
(تنظيمها) ..

ثانيهما : انه لا يدرك تماما خطورة الامتثالات على هذه الحرية ، وصور ذلك الاعتماد فقط فوقنا مسليا ، وفي احسن الاحوال تقف استجابته عند حد ابداء الاستياء اللفظي ومصبصة الشفاه دون ان يسمى ايجابيا في سبيل الحفاظ عليها ورد الاعتداء ولو بالقوة ، وبذلك تسهم المدرسة مع الاسف الشديد في هدم هذا الركن او البعد الثاني في مشكلة الكتاب .

ان البعض ليخطئ حينما يظن ان هذه النقطة بالذات بعيدة عن مسؤولية المدرسة ، على اساس انها ليست هي التي تصدر الكتاب او تمنع تداوله ، وان هذه هي مسؤولية الدولة اذ اثنا نردد هنا المثل الشعبي المعروف : « قالوا لفرعون ايه فرمك ؟ قال : ملقيتش اللي بردنى » ، ومن هنا تاتي اهمية الوعي لدى جماهير المواطنين ، وتلك مهمة اساسية من مهام المدرسة ، مع ادراكنا لآثر الضغوط السياسية والاجتماعية والاقتصادية على المدرسة في هذا الجانب .

ومن المؤكد ان المواطنين عندما يتشكلون في المدرسة بعيدا عن حرية الراي والجسد والنقشاش ، وعندما ينشئون على ثقافة الذاكرة لا على ثقافة الابداع ، فان الطريق يكون ممهدا احسن تمهيد كي يقع المجتمع فريسة تسلط مجتمعات اخرى ليس بالضرورة عن طريق القوة العسكرية التي اصبحت وسيلة تقليدية مكشوفة ، وانما عن طريق ما هو ادهى وامر ، عن طريق التبعية في اى صورة من صورها سواء السياسية او الثقافية او الاقتصادية ، وان كانت كل واحدة من هذه الصور لابد ان تؤدي الى غيرها .

وفي هذه الحالة تحدث عملية « التفضية الراجعة » ... اذ تؤدي التبعية الى امتصاص القدرة الذاتية للمجتمع فينتجه الى الاستهلاك اكثر من اتجاهاه الى الانتاج ، وهو في استهلاكه يسير وفقا لنمط القوة التي يتبعها ، اى بما يؤدي الى نهوها هي واضعائه هو ، فيقع في حبال الديون الخارجية التي تزيده ضعفا على ضعف ، فتدهور قدرته على تمويل التعليم ، فيقل بناء المدارس وتتكدس الفصول ويقل تجهيزها بالأجهزة التعليمية اللازمة ، ويلتهم التضخم مرتبات المعلمين فيسرعون الى (تنشيط) الدروس الخصوصية التي لا تبقى دقيقة واحدة لا بالنسبة اليهم ولا بالنسبة للتلاميذ كي يقرعوا ، فينحدر مستوى التعليم أكثر فلكثر ، ... وتدور نفس الدائرة في هذا الطريق الجهنى ..

وأنا لا أزمع اننى قد احطت بذلك بهذه الظواهر من كل جوانبها ،
فالقضية أعقد من أن يحيط بها مقال واحد أو دراسة واحدة ، فهناك
الكثير من الجوانب الأخرى التى لم يسمح المقام بالاماضة فيها ، فهناك
على سبيل المثال ، ذلك المستوى المتدنئ لأعداد المعلم وخاصة معلمى
اللغة العربية الجدد منذ سنوات قليلة الذين أصبحوا — وهم بالآلاف —
لا يستطيعون أن يقرءوا فترة واحدة من كتاب أو جريدة بدون خطأ .

وهناك ذلك المستوى المتدنئ للمحتوى الثقافى لكثير من البرامج
الإعلامية مما يعود المواطن على الانتاج الهزيل فلا يقبل على الجيد ،
فيبور وينصرف عنه الناس ، ويبتل بذلك (مصلا مضادا) ، إذا صحح
هذا التعبير لافساد أى جهد تقوم به المدرسة من أجل تثقيف طلابها ..

وهناك بطبيعة الحال ضغوط المعيشة القاتلية على الطلاب والمعلمين ،
فيجد الواحد منهم نفسه أمام خيارين عندهما يقع فى يده قدر من القروش
المحدودات : هل يشتري لقمة الخبز أم كتابا ؟

وهناك .. وهناك .. الخ .

ومن العجيب أنه منذ شهور قليلة ، طلب السيد رئيس الجمهورية
ضرورة الإسراع بحل مشكلة الكتاب ، ونشطت بالفعل مختلف الأجهزة ،
وفاضت أنهر الصحف والمجلات بالمقالات وكذلك التحقيقات الصحفية ،
ولكننا ، مع الأسف سمعنا جمعة ولم نر طحنا .. مع إن السيد رئيس
الجمهورية قد حدد مهلة ثلاثة أشهر ، وفيما أظن ، فإن الأشهر الثلاثة
قد غابت موعدها وفقا للتقويم الميلادى الذى نسير عليه !!

حوار مع الدكتور محمد برادة

أجرته : سهام بيومي

استطاعت الحركة الأدبية في المغرب العربي خلال السنوات الماضية ان تقدم وجها مميّزا في حركة الإبداع العربي مواكب للتطورات التي شهدها الاقطار العربية وان تحمّل الكثير من ملامحها من هموم وابداعات واشكاليات فنية، كما استطاعت في نفس الوقت ان تعبر عن مسارها من خلال تجربة مميزة في تعاملها مع الواقع حيث تحاول التيارات الأدبية الجديدة أن تشق طريقها وسط ظروفها الصعبة .

وفي حديث مع د. برادة كانت المجادلة لطرح العديد من التساؤلات حول الحركة الأدبية في المغرب .

ود. برادة يعتبر واحدا من ابرز المثقفين العرب الذين ساهموا بدور كبير في الحركة الأدبية داخل المغرب وخارجه وهو يشغل منصب استاذ الادب الحديث بجامعة الرباط ورأس اتحاد الكتاب المغاربة لعدة دورات كما قدم كتابا هاما عن د. منور وتنظيم النقد العربي ، كما يتولى الاشراف علي مجلة آفاق التي تصدر عن الاتحاد .

■ كان انشاء اتحاد الكتاب المغاربة ملازما لتطورات شهدتها الحركة الأدبية خلال سنوات الستينيات ، فكيف عبرت الصيغة التي تم بها انشاء الاتحاد عن هذه التطورات ؟ .

✽ تاريخيا تعتبر الحركة الادبية في المغرب حديثة السن اعتبارا من نهاية الخمسينيات مع تبلور أشكال واجناس تعبيرية جديدة في القصة والتصيده المسرحية التي جاءت في أعقاب الاستقلال السياسي عام ٥٩ ، وكانت هناك مرحلة اقتباس قبل بداية النفج والبحث عن أشكال مميزة، بالاشناقة الى المكون العام المرتبط بالسياق السياسي ومكون آخر يتميز في علاقتنا بالثقافة الغربية والتأثر بالثقافة الفرنسية خلال فترة الحماية .

نتيجة لكل ذلك ظلت التجارب الغربية الأولى مشدودة الى الهواجس القومية والايديولوجية واخذت القضايا المرتبطة بمصلاقة الادب بالحياة والالتزام في الشرق العربي عفتنا حزنا كبيرا واثرت بأشكال مخنفة في توجهات أدباء المغرب .

في هذا السياق انشئ الاتحاد عام ٦١ وكان يتطلع الى تحقيق اهداف مستعجلة تتمثل في تثبيت الهوية الثقافية والاجتماعية والتركيز عن دور الثقافة في بناء المجتمع ، وتم انشاءه بمبادرة من فضائل المثقفين الذين يمثلون اتجاهات مختلفة واتخذ خطأ وطنيا تقديميا بشكل عام ، فنشأ مستقلا عن وصاية الدولة الامر الذي أتاح له مجالا للتحررك والانتقاد والمبادرة لطرح القضايا التي تشكل أهمية أساسية ، أي استقطاع ان يصبح مرصدا لالتقاط الأسئلة وتنظيم اللقاءات وأن يتيح الفرص للأدباء والمفكرين للتداول فيما بينهم والاتصال بالجمهور من الشباب والطلبة وأن يتوازن مع تطورات الانجازات الأدبية ويمكس خطوات التغيير كما يعكس مظاهر الصراع الثقافي والأدبي .

✽ وكيف تم تناول قضية التعريب من خلال هذا السياق ؟

✽ بالنسبة لموضوع التعريب فالاتحاد لا يقنئ وجهة نظر وحيدة يحاول فرضها على الكتاب ولكنه يفتح الباب امام كل الاطروحات والافكار لنقاش ، وعرفت الثقافة المغربية مشكلة البحث عن خصوصية مميزة بين الحداثة والاصالة كما طرحت في باقى الأقطار الأخرى ، ، لكن ذلك كان يتم عبر مناقشة الانتاج الأدبي ومن خلال الندوات حول بعض المشاكل مثل التعريب والازدواجية ، الى جانب القضايا الأخرى التي تترك بالالمبدعين ، أي أن الاتحاد كان يريد أن يكون ملتقى ومصدر .

✽ هناك بعض التيارات السلفية التي تحاول دائما ربط قضية التعريب بدعواها ، ألم يشكل ذلك مشكلة امام الاتحاد ؟

✽ بالنسبة للسلفية نهي تلخذ مجسلا يتعدى المجال الثقافي الى السياسى وهى ترتبط أكثر باتجاه سياسى ، وكان لدينا الوعى لثتريق بين التعريب والسلفية ، وبعد ٦٧ وجدنا انفسنا ككتفتين فى المغرب وجهما لوجه امام المشاكل التى واجهتها مصر وامام خلاصة النقاط كلها وانه لا داعى ان نعيش نفس المراحل ، لكن فى النهاية كان هناك وعى بأن الطريق العميق لابد ان يمر عبر العمل الثقافى واعطاؤه مكانة أساسية لتعميق الوعى وتجديد الروح الانتقالية ، وان الكثير من المشاكل مرتبطة بالخطر السياسى الذى يعمق تغيير البنيات وافساح المجال للفكر الحديث

✽ هل يعنى هذا ان هناك مهمات جديدة تباورت فى مسار الاتحاد ؟

✽ ما بعد ٦٧ بدأت مرحلة اعادة النظر ، وتجلت عندنا فى شكل مجلات ونووات توافقت مع الفيلان ، فالأدب ليس مجرد تكرار لخطب سياسية ، وان علاقتنا بالمغرب ليست احتذاء او اقتباس لمناهج وانما نبداً نهمة فى محيطه ونسبته لايجاد ادب وفكر مغربى عربى متيزين ، والمرحلة الثانية انجزت فى الثقافة المغربية حيث لا تتوافر على تقاليد كثيرة تعوق حركتها وايضا بالتواصل مع الثقافة المغربية من خلال تدعيم التعليم الجامعى مما اتاح التوجه النظرى والايديولوجى بكيفية أكثر .

وفى السنوات الاخيرة يولى الكتاب والنقاد اهتماما بالجوانب الجمالية استنادا الى ان تأسيس الادب يستلزم وعيا نظريا بمنعلات الادب ومشكله .

✽ وكيف انعكست تلك المفاهيم فى كتابات الأجيال الجديدة من الأدباء المغربية ، وما هى العناصر الأساسية فى مكونات الإبداع الجديد ؟

✽ منذ السبعينيات يمكننا ان نتحدث عن بدايات اخرى للادب المغربى تخرج من خوف الاقتباس والتأثر الى مستوى ابداع يستبد مكوناته وعناصره من التربة المغربية تاريخا ومجتمعاً وطقوساً ، من ادماج كل هذه العناصر متخذة شكل التجريب ، وتظل النماذج الجيدة منه محدودة وايضا محدودة الانتشار ، غير ان اتساع التعليم الجامعى وادخال المناهج اليه مع تدريس نماذج الادب الحديث - وكما سبقنا الى ذلك فى المغرب - كل ذلك ساعد على تجاوب الناس مع الانتاج الجديد حيث كانت هذه العمليات مسحوبة دائماً بمناقشات هذه الاشكال وتطويرها ، وهكذا يمكننا اليوم ان نتحدث عن طرائق فى التعبير فى الشعر

المغربي عند عبد الله راجح وأحمد البدوي ومحمد الأشعري ومحمد عزيز الحسيني وأحمد السبيح وعبد اللطيف اللعبي كما يمكن أن نتحدث في القصة عن كتابات محمد زقزاف وأحمد بوزنور ومصطفى المسناوي وأدريس الخدري .

*** أين تقف الآن الحركة الأدبية في المغرب من الحركة الأدبية في العالم العربي وما هي الملامح العامة التي تربطها بالابداع العربي بشكل عام ؟**

*** بالتأكيد هناك عناصر مشتركة بين كتاب المغرب وباقي الكتاب في العالم العربي فتتمثل في نوع التجديد في الأدوات والأشكال والمضامين وتجاوز علاقة التقديس للغة والموجودات بصفة عامة .**

ولكن في نفس الوقت هناك استقشعارا لتجسيد ما يمثل خصوصية المغرب سواء في مكوناته العميقة وأشكالها الحاضرة الراهن وانعكس ذلك من خلال توظيف أجزاء من التراث البربري والعربي والاستعمال الكثير من الكلمات والتراكيب الدارجة باعتبارها أساسية ، وهذا الاستخدام يبرز تعدد اللغات الاجتماعية وتشابكها وعلاقتها الصراعية بحيث لا يكون النص الذي يكشف التناحر والتمزق والتوزع موحدا ويظل الأدب المغربي مشدودا الى البحث عن صيغ أكثر فاعلية وقدرة لاستيعاب الواقع المعقد الذي يعطينا إحساسا بأنه متقدم دوماً عن الإنتاج الأدبي .

وكل هذا نجده في الشعر والقصة والرواية كما نجد اتجاهها متطرقا في التجديد يتمثل في محاولة تخطي حدود الأجناس الأدبية ودمجها في نفس الوقت (عند أحمد الخيني مثلا) لكن هذا الاتجاه وسع الشقة مع القراء خاصة وأن الهم السياسي يظل حاضرا وموجها للعملية الثقافية في مجملها .

هذه الملاحظات السابقة هي ما يمكن أن نطلق عليه بالأدب المغربي الحديث والذي يظل أدبا محدودا بالكلم بالإضافة الى صعوبة الشروط المرافقة لإنتاجه ومحاصرته من جانب الدولة .

*** إذا عطفنا بعضُ الأسماء التي تمثل علامات بارزة في الأدب المغربي الحديث فمن هم ؟**

*** التراكم يعتبر عملا أساسيا في الأدب المغربي وإن كان لم يعط ثماره بعد لقلبه طابع التجريب وهناك نصوص أكثر منها أسئلة .**

ولقد كان كتاب محمد شكرى « الخبز الحافى » عن سيرته الذاتية تجربة مفيدة للغة لكاتب عاش الواقع وتجارته وليس مصورا فوتوغرافيا له وهذا السياق الذى تم به تناوله هو الذى أحدث النجاح والصدى له فقد نفذت جميع طبعاته وقد طبع ٤ مرات كل مرة ٥ آلاف نسخة مع ملاحظة ان الكتاب الجيد فى المغرب يوزع فى المتوسط من ٢ الى ٤ آلاف نسخة .

*** نعود مرة ثانية الى تجربة الاتحاد ، كيف احتفظ الاتحاد بهذا الشكل الديمقراطى فى التعامل بين اعضاءه الذين يمثلون تيارات مختلفة فى اطار نظام سياسى محافظ خاصة فى استجاباته لتطورات الواقع ، وما هو موقف السلطة منه ؟**

*** اتخذ المجتمع المغربى بعد الاستقلال مسارا يتجه الى تكريس قيم تقليدية محافظة والى تهيش ما يمثل روح التجديد والابتكار والمغامرة الفكرية ، واختارت الدولة صيغة انتقائية حاولت فيها الجمع بين اختيارات ليبرالية مزيفة وخلفية ايدولوجية دينية رجعية الى سدد الابواب امام القوى الحية المبتلة لنزوعات التحرر والتغيير مما انعكس فى انفصال الدولة عن المجتمع المدنى ، مما دفع فئات المثقفين الواعين الى التعبير عن انفسهم خارج اطار الدولة .**

لذلك سمعنا الانداعات بما فيها المنتبهة الى الجامعة هى فى العمق انتاجات حديثة قائمة على النقد وعلى تجاوز الفكر التقليدى ، والاتحاد يكتسب قوة من طبيعة تواجهه من حيوية العطاء الثقافى فى المغرب داخل نظام له ايدولوجية محافظة ، فهذه التيارات تواجدت ضمن تيارات النضال السياسى التقدمى بصنة عامة ، وهذا ايضا ما يفسر ظهور عدد من المجالات بتحويلات خاصة من الشباب بجهود ذاتية وبدون اى مساعدة .

ولقد جاءت احداث يناير ٨٤ الاخيرة لتذكر ان تحديات النظام لا تأخذ فى الاعتبار المفهوم العميق للتغير الثقافى والحضارى ، فكان رد فعلها امام ازمة الاقتصاد والمجتمع وتجارته فى يناير هو توقيف المجلات الثقافية التى استطاعت ان تثبت وجودها وانتاجها داخل المغرب وخارجه وهى مجلات : الجسور ، البديل ، الثقافة الجديدة ، الزمان المشربى ، البديل ، وهذا يعنى ان الهامش الثقافى الحيوى الذى كان المغرب يتميز به من خلال ما يسمى بتجربة الديمقراطية المغربية هو فى طريقه للزوال ليصبح المغرب متساويا مع بقية الاقطار العربية فى اللاديمقراطية وطنيان الصوت الواحد .

✽ رغم ديمقراطية تجربة الاتحاد فلم تستطع إيجاد المقومات والضمانات اللازمة لاستمراريتها في مواجهة النظام ، فهل لابد أن يمر العمل الثقافي عبر العمل السياسي ؟

✽ بطبيعة الحال هناك تفاعل جدلي بين ازدهار ثقافة تغييرية وبين العمل السياسي ، فالوضع الراهن يجعل العمل السياسي مقتصرًا أو في حالة انتظار لتحقيق الديمقراطية ، ويتأثر العمل الثقافي بدوره ويصبح في موقف دفاعي ، واتحاد الأدباء من الفئات الأساسية النشطة التي كانت تنجّه على مستوى الانتاج الى التجديد ومن ثم فهي تعتبر النضال داخل الاتحاد شرطًا أساسيًا لتأسيس أدب مغربي حديث .

ومع ذلك لا يمكن اغفال البذور التي بذرت في مجال الثقافة والأدب والتي تتوفر في حد منها على إمكانيات المقاومة والازدهار .

لقد انسحبنا من الاتحاد عندما أخذ طابعاً رسمياً عام ٦٣ ثم عدنا إليه في عام ٦٧ بعد اختيار عبد الكريم غلاب رئيساً له من خلال صيغة تحالفية ومن خلال هذه الصيغة صارت التطورات داخل الاتحاد وهناك تشبث بأن الاتحاد يجب أن يظل كذلك .

✽ شهدت السنوات الأخيرة اهتماماً واسعاً بحركة النقد في الأدب العربي وتنوع في تناول المناهج وتباين في وجهات النظر من قبل النقاد بدرجة أصبح من العسير معها توصيلها للمتلقى إلى القارئ ، فما هو تفسيركم لهذا الاهتمام وماذا يضيف ذلك إلى مهمة الناقد ؟

✽ هناك منطلق يمكن أن نرجع رد فعله إلى اعتبار النصوص الأدبية مجرد تكرار للخطاب السياسي أو الأيديولوجي ، ومن ثم فإن الاهتمام بمناهج نقدية حديثة تعتبر الأعمال الأدبية هامة في حدد ذاتها تستطيع تحليل مكوناتها بما لا نجده في الخطب العامة ، وهو ما يفسر الاهتمام بالمنهج البنوي والنفسى والتكويني اعتباراً أن الأعمال الأدبية لها علاقة معقدة بالأيديولوجية تتعدى الاستنساخ والتكريس إلى النقد مما يشكل عبر جدلية الفردى والمجتمعي وهذا الاهتمام يعكس أيضاً التحول الذي طرأ على مفهوم الأدب وهو تحول رغم جميع علته يظل إيجابياً لأنه يسهم في تحرير الأدب من التبعية المطلقة للخطاب السياسي .

والمناهج لا يحل المشكلة ولكنه جزء من الموضوع وهي علاقة اكتشاف وتشييد عبر الأسئلة التي يطرحها الناقد ، واعتقد أننا لم نتمكن من معرفة أصول هذه المناهج وسلبية استعمالها يقتضى منا الاهتمام

بتحليل النصوص في حد ذاتها مع عدم اغفال الدلالات المتباينة في سياقاتها العام وتعدد القراءات أيضا مطلوب وبذلك لن تظل علاقتنا بهذه المناهج تقديسية أو تعبيرية برجمانية .

واهتمامنا في المغرب يأتي لاثبات استقلالية النص الأدبي النسبية وهذا شرط في هذه المرحلة باعتبار النص الأدبي بنقض الايديولوجية ولا يعيدها ، وهذا ما ينسر الوعى النظرى الذى يتيح تفهم الخطوات التى تقطعها الاعمال الادبية في سياقاتها وتبينها الحقيقية ولا تصبح مجرد تقديس أو اقتباس سطحي بل تهبأ الظروف لاقامة علاقات التمثيل والاستيعاب للذات والمجتمع بكمية أعمق .

وكل كاتب هو ناقد في نفس الوقت يقطر الحسانية سواء فيهما هو جديد أو ظرفي أو فيها اكتسب صفة المركزية ، وهذا لا يعنى أن النقد هو الذى يجدد ويطور الادب ، بل تصبح الاعمال الابداعية هى التى تفتح الطريق الجديد .

نماذج من الرواية الإسرائيلية المعاصرة

لمعين بسيسو

عرض : أحمد فضل شبلول

لا شك أن المحارب الإسرائيلي لا يعتمد في حربه — مع العرب — على الوسائل المادية المؤلفة من القطع والمعدات العسكرية والالكترونية التي يحارب بها — أو من خلالها — فقط .. ان وراءه ثقف أجهزة الاعلام الفخمة وأجهزة الدعاية المבלغة لتبرر له كل ما يفعله ، ولتدفعه دفعا هائلا لكي يخوض غبار الحرب بكل ثقة وبكل إيمان بعدالة الذي يدافع عنه .

وفي مقدمة كتابه « نماذج من الرواية الإسرائيلية المعاصرة » الذي خرج عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (الهيئة المصرية العامة للكتاب حاليا) يتساءل « معين بسيسو » من الذي يساهم في تكوين عقلية ذلك العدو الذي نواجهه ، هل هم مهندسو الخطط التكتيكية الحربية أو البرامج الاستراتيجية .. والذين قاتلوا النصر في ثلاث معارك وبالتالي ساهموا الى حد بعيد في كسء ذلك الهيكل العظمى للمحارب الإسرائيلي بلحم وشحم الانتصارات المتواصلة حتى أصبح بالنسبة اليهم ذلك القانون الشبه حتمى .. وكان أصبح قدر المحارب الإسرائيلي أن ينتصر على الدوام الامر الذى دفع الى الامام بمفاهيم ما يعرف في دوائر الحرب الإسرائيلية بقانون « الكراسة الزرقاء » .. والتي تعنى بالنسبة للمحارب الإسرائيلي ان لا متاريس بالنسبة له غير أمواج البحر الأبيض المتوسط .. وان الهزيمة في معركة واحدة حتى ولو كانت في المجال التكتيكي ستسمره بالسناكى على أمواج البحر .

ومن أجل هذا مقدره أن ينتصر ، وقدره أيضا ان يدور في حلقة مفرغة من الانتصارات حتى ولو لم تفرض هذه الانتصارات أن تضع دولة المنطقة تأثيرها على جواز السفر الاسرائيلى .

ويجب معين بسيسو على تساؤله السابق بقوله : لا شك أن المهندسين العسكريين الاسرائيليين قد ساهموا في تكوين عقلية المحارب الاسرائيلي ، ولا شك ايضا أن خبراء ومهندسي (الكيبوتز) قد لعبوا هذا الدور أو ذاك في ربط الاسرائيلي بأرض — المستعمرة — وهو الذي كان — عبر مراحل التاريخ — غريبا عن المجتمع الزراعي وعن الاحساس بالأرض ، ولا شك ايضا — للمرة الثالثة — أن هناك العديد من العوامل الاقتصادية والنفسية تضامرت جميعها لكي تصوغ لأول مرة في التاريخ معادلة الرجل أو المحارب الاسرائيلي وتربطه عضويًا وروحيا بذلك الكيان المفتعل الذي أطلقوا عليه اسم « اسرائيل » .

ويضيف معين بسيسو : غير أننا نرتكب خطأ فادحا وربما يكون قاتلا لو استقطنا العنصر الأدبي والفني من معادلة تكوين الرجل الاسرائيلي ، فلا يزال الشائع في دوائر المثقفين العرب العليا والوسطى والدنيا أن الأدب والفن الاسرائيلي يرتكز أساسا على أسس دعائية ، وفي اتجاه تقديم وجه مزيف لاسرائيل ، وللمعالم ، وهو غير الوجه الذي تظهر به تحت الخوذة الفولاذية كلما مارسست جريمة عدوان أو قامت باغتصاب قانون دولي في الأرض المحتلة ، والذي يجب أن نفهمه ونعني أن الواقع الموضوعي للأدب والفن الاسرائيلي لا يقوم كله على أسس دعائية ولا يقوم كله — للمرة الثانية — على أساس السلعة التي تصنع خصيصا للتصدير الخارجي ، وبالتالي فالنظرة الأحادية للأدب الاسرائيلي للرواية والقصة والقصيدة واللوحة والفيلم لا يمكن أن يتمخض عنها إلا تلك الجرذان أو القطط في احسن الأحوال والتي تدب فوق أرفف مكتبات المثقفين العرب .

ويقرر معين بسيسو أن الأدب الاسرائيلي في صلب تكوينه يهدف أول ما يهدف إلى إعطاء المحارب الاسرائيلي ذلك الاحساس بالارتباط (بالوطن) بعد مئات السنين من التشريد واسوار الجيتو فالأدب الاسرائيلي في صلب تكوينه يهدف إلى إعطاء المحارب الاسرائيلي تلك الفرحة التي يحس بها الإنسان الذي (لم يكن) منتحيا لأرض أو جنسية أو لغة عبر الدهور ، ثم أصبح ذلك المنتمى لأرض وجنسية ولغة .. والأدب الاسرائيلي — يتجه أول ما يتجه إلى تقديم أدب وفن لمجتمع اسرائيلي كان أناسه يرتبطون تاريخيا ونفسيا بأداب وفنون المجتمعات المختلطة التي عاشوا فيها عبر القرون .. ولأول مرة يصمغ لهم أدب خاص بهم .. لذا كانت هذه الدراسة عن الرواية الاسرائيلية المعاصرة — التي يقبول عنها صاحبها — ليست غير راية صغرة تفرس على الطريق الطويل الذي يجب أن نسير عليه .

وبناء على ذلك يقوم معين بـسـيسـو باختـيـار نماذج من الرواية الاسرائيلية في محاولة جادة وشبائكة للاقترب اكثر واكثر من الاسلاك المكهربة التى يقف خلفها العدو بابراج دبائنه وفوهات مدافعه وبروايات يائيل دايان وموشى شلير ويورام كانيوك ، واهارون مجيد ويهودا اميهاى . الخ .

لقد كانت هذه الدعوة التى وجهها الشاعر الراحل معين بـسـيسـو لكتابتنا وادبائنا سنة ١٩٧٠ للتعرف على ادب وفن العدو الاسرائيلى . . فهل تحقّق ما هدف اليه بـسـيسـو منذ ذلك التاريخ وحتى الآن ؟ لقد ظهرت اصوات كثيرة بعد هزيمة ١٩٦٧ تنادى بشعار (اعرف عدوك) لانه لا ينبغي علينا ان نقاتل عدوا لا نعرف عنه شيئا . . وكما يعتقد معين بـسـيسـو فانه من حق القارىء العربى علينا جميعا ان نقدم له صورة صادقة وامينة عن الذى يجرى فى الغرفة السرية داخل الأرض المحتلة . . عن كل العوامل مجتمعة والتى تمنع عقل وروح ووجدان الرجل العدو الذى نواجهه ويواجهنا .

ولم يكن المقصود بشعار (اعرف عدوك) او بهذه الدعوة ، ان نعرف الحجم العسكري او حجم المعدات والآلات وعدد الجيش . . وما الى ذلك فقط . . ولكن اعتقد ان هذه الدعوة تتجاوز الشؤون العسكرية لتصل الى نفسية المحارب نفسه ، بل ونفسية وتكوين الشخصية الاسرائيلية نفسها ، وهذه المعرفة لأخص خصائص هذه النفسية لا تأتى الا من خلال دراسة ما يقدم لهذه النفسية او لهذه الشخصية من ادب وفن وصحافة واعلام ، لقد كان علينا ان نتيج القدر الاكبر امام طلابنا لان يتعلموا اللغة العبرية لكي يترجموا لنا كل ما يكتبه هؤلاء الكتاب الاسرائيليون واليهود ويقدموا لنا الدراسات السيكولوجية عن هذا الادب وايضا الدراسات التاريخية والدراسات الاجتماعية والدراسات المقارنة لهذا الادب ولهذا الفن .

لقد فعل النظام الاسرائيلى هذا وترجم عن العربية عشرات الدواوين الشعرية وعشرات القصص وعشرات الروايات ومئات المقالات والقى الضوء على الفن العربى والادب العربى قديمه وحديثه ، لكى يصل الى فهم اكثر وادق للشخصية العربية المعاصرة التى يحاربها والتى يتعامل معها .

وليس من المستلزم فى شيء ان تهتم هذه المؤسسة العسكرية الاسرائيلية بكياننا العربى وبما ينتجه من فكر وادب وفن للوصول الى فهم نفسية الانسان العربى ، وفى نفس الوقت نهمل نحن كل ما يتم او كل

ما يدور بداخلها بحجة أننا نرفض هذه الدولة الاسرائيلية أو أننا نرفض هذا الكيان الصهيوني أو أننا نتجاهل وجوده ، فما أسهل أن نرفض وما أسهل أن نتجاهل ، وما أسهل أن ندير ظهورنا لكل هذه الوسائل والأساليب التي يتم بلورتها داخل هذا الكيان ، وما أسهل ذلك بالفعل ، وما أسهل أن نتصادم معهم بالسلاح وبالعتاد العسكري وأن ننتصر عليهم عسكريا كما حدث في أكتوبر ١٩٧٣ ولكن الصعب .. الصعب .. هو الولوج الى هذا الكيان ومعرفة كيفية تفكيره وكيفية تعامله مع نفسه ومن أين يستمد معتقداته وأفكاره .. ؟ لقد توقع بعض المفكرين بأن الحرب القادمة مع اسرائيل لن تكون حربا بالسلاح والطائرات والدبابات والصواريخ والقنابل ولكنها ستكون حربا فكرية وثقافية لذا فقد اهتمت المؤسسة العسكرية الاسرائيلية بتدمير مركز الدراسات الفلسطينية لأنها بتدمير هذا المركز انها تدمر نوعا من الثقافة العربية المعاصرة .. هذا هو الطريق الطويل الذي يتحدث عنه معين بسيسو في كتابه هذا ، والذي يؤكد على تاريخ صدوره وهو عام (١٩٧٠) .. لقد مضت حتى الآن اربع عشرة سنة على صدور كتابه هذا .. فماذا حققنا من انجازات على هذا الطريق .. وماذا عرفنا من الاشياء التي يجب أن نعرفها ، وماذا حققنا لانساننا العربي وماذا قدمنا له على طول هذا الطريق/الصراع ، أننا لو أردنا أن نقوم بدراسة مقارنة وسريعة بين أعمال الروائيين الاسرائيليين والقصاصين الفلسطينيين والعرب ، فانه كما يقول معين بسيسو « لا يوجد في مجال القصة أو الرواية العربية ما يمكن أن قول عنه انه قد ساهم في البناء الوجداني والروحي للانسان العربي الفلسطيني » .. ويضيف بسيسو « ان ما كتب عربيا عن الوجه الادبي لفلسطين المحتلة من هذا الروائي أو كاتب القصة العربي أو ذاك لا يخرج عن دائرة الكتابة (من الذاكرة) أو احتلاب ضرع التاريخ العربي لفلسطين أو الريبورتاج المسرحي » .

ان هناك مقولة مشهورة لأحد فلاسفة اليونان القدماء تقول (تكلم حتى أراك) وأنا أقول (ترجم - أو أنقل - عن العبرية أو الانجليزية حتى نراهم) ولكننا عندئذ يجب أن نفرق بين ما هو يكتب لفرض الدعاية والاعلام والتضخيم والتجسيم وشحن الروح وبين ما هو مكتوب بالفعل ليحبر عن الواقع الاسرائيلي داخل الأرض المحتلة ليحبر بالفعل عن العلاقات داخل هذا الواقع ويحبر بالفعل عن الأحلام التي يحلم بها المحارب وغير المحارب ويحبر بالفعل عن النفسية الاسرائيلية ونظرتها للعالم من حولها وأخص بالذكر - أمريكا وروسيا والعرب - باعتبارهم المحاور الثلاثة التي تشكل الرؤية الاسرائيلية في تعاملها مع الواقع العالمي ، وفي هذا يقول معين بسيسو « أننا لابد أن نصبط بتلك التجربة التي تتم وراء

الأسلاك الشائكة ، وفي سراديب المختبرات السرية والعلنية داخل الأرض المحتلة ، حيث يتم صنع ذلك السلاح الذي اسمه (الكتاب) لأول مرة في التاريخ يقوم فريق من الأدباء والمفكرين والفنانين بمحاولة صنع عقل جديد للكائن الإسرائيلي ولأول مرة في التاريخ أيضا يكتب هؤلاء الخبراء في مجال الأدب والفن على عملية غسل الدماغ الإسرائيلي رغم مرور أكثر من خمس قرن (وقت وضع هذا الكتاب) على قيام إسرائيل ، ومن شوائب الثقافة الأجنبية وتأليف تلك للطبعة الجديدة الخاصة التي اسمها « الإسرائيلي الجديد » .

اننا نستطيع أن نستخلص بعض النقاط من خلال هذه الدراسة التي قدمها لنا معين بسيسو في كتابه (نماذج من الرواية الاسرائيلية المعاصرة) :

١ - في مقال للمعلق الأدبي اليهودي ل. ا. يودكين بمجلة (الجويش كرونكل) التي تصدر في لندن بالانجليزية يقول (حينما كان الأدب العبري يكتب من قبل الأوربيين اليهود ، فلقد كان تعبيراً عن اهتمام اليهود الغربيين بهذا العالم المحدد .. والآن تغير جوهر المسألة كلياً ، فلم يعد الأدب العبري يكتب في الخارج ، وإنما أصبح يكتب في (إسرائيل) لقد صار يعبر عن نفسية (الأمة اليهودية) منجزاتها التاريخية ، وخلفيتها الايدولوجية ، مشاكلها الاجتماعية والثقافية وجغرافيتها أيضا .

٢ - ان الأدب العبري الاصيل لا يمكن ان يكتب خارج اسرائيل، وان الأدب العبري يكتب أساساً وبشكل رئيسي لاعادة صياغة الشعب اليهودي صياغة روحية وفلسفية .

٣ - ان الشخصية الروائية الاسرائيلية الحديثة تصرخ على الدوام مطالبة بحضارة عبرية خالصة تتشكل وتتفرع وتتبلور في استقلال تام عن كل رواسب الحضارة الأجنبية الأخرى ، وتتم في الطائر (الدولة الاسرائيلية) .

٤ - ان مشكلة « البطل الاسرائيلي المعاصر » - « البطل » من مواليد ١٩٤٨ - بالنسبة للرواية الاسرائيلية الجديدة هو رأس السونكي .

٥ - ان العنبة جزء من التكوين الاساسي للرواية الاسرائيلية المعاصرة .

٦ - ان الصراع مع النازي يعتبر مضيفة نوقت الاسرائيلي ، وتزيقاً للجهنم الاسرائيلي ، وملهمة للاسرائيليين انفسهم وابعادهم عن العدو الرئيسي الواحد .. الذي هو العرب .

٧ - لقد اعتبر نقاد مجلة (الجويش كرونكل) ان رواية « ليس من الآن .. ليس من هناك » ليهودا امياهو ذروة ما وصلت اليه الرواية الاسرائيلية القصيرة ، لان العدو النازي في هذه الرواية قد مثر عليهمفنتسل بالماء والصابون ، ان الالماني الغربي الجديد قد اغتسل وظهر نفسه من كل ادران النازية القديمة .. وان اسرائيل تستطيع الآن ان تصافح - بلا قتال في اليد - يد المانيا المفسولة من الدم .

٨ - ان التطهر يتم بالنسبة للشخصية الاسرائيلية حين يتم غسل الايدي في مياه نهر الاردن .

٩ - من خلال رواية « المذكرة » لهارون مجيد نجد ان الرواية الاسرائيلية تدخل معترك الصراع بين الاجيال اليهودية حيث نجد ان الحفيد اليهودي يرفض اسلوب الحياة القديمة لليهود ماداموا يمارسون هذه الحياة فوق ارض غريبة ، والارض الغريبة بالنسبة لكاتب الرواية هي اية ارض خارج اسرائيل (فلسطين المحتلة) .

١٠ - ان ادب الأطفال لا يخلو ايضا من بث الفكر الاسرائيلي الصهيوني ، والذي يسميه معين بسيمو (ادب الطلوي المسومة) فمن خلال رواية « العالم السحري لسارة وينجى » للروائية روث رازيل نجد ان ما يتقن الطفل الاسرائيلي هو ممارسة الجودو وان يتعلم الكلمات والرموز السرية وان يكون نموذجه الأعلى في الحياة هو طرزان او شمشون او موسى دايلان (او بيجين وشالون) ..

هذه هي بعض النقاط العامة التي نستخلصها من دراسة معين بسيمو لنماذج من الرواية الاسرائيلية المعاصرة (١٩٧٠) . ترى الى أين وصلت الشخصية الاسرائيلية من خلال نماذج أخرى أكثر حداثة من هذه النماذج التي تحدث عنها بسيمو .. ؟ وإلى أين وصل وكيف تحول فكرها بعد أكتوبر ١٩٧٣ .. وكيف تفكر الآن بعد خروج المقاومة ؟ كيف تنظر إلينا وقد انحدر بنا الحال العربي على هذا النحو الذي وصلنا إليه ؟ أننا في حاجة ماسة إلى كتب أخرى من هذه النوعية التي تقدمها لنا معين بسيمو ليس في الرواية فقط ، ولكن في شتى مجالات الأدب والفن والفكر .. وعلينا أن نكون على وعي تام بنوعية النماذج المنقاة وعلينا أن نفرق بين الأدب الرسمي الإسرائيلي الذي يعبر عن وجهة نظر أحادية أو وجهة نظر المؤسسة العسكرية وبين الأدب الشعبي أو الذي يعبر بالفعل عن فكر الرجل الإسرائيلي بعيدا عن التأثير الاعلامي والعسكري .

(SICK LITERATURE IN A SICK SOCIETY)
TROUSERED APES

القرود المشروول

أدب مريض في مجتمع مريض

تأليف : فنكان وليامز (نيويورك : دار نشر دلتا ، ١٩٧٣)

د. منى أبو سفة

هذا الكتاب لمؤلف بريطاني كتبه بعد أن قدم بحثاً عام ١٩٦٦ أمام مجموعة من اساتذة اللغة الانجليزية الامريكيين انتهى بحوار ساخن ولكنه كان خصماً ، اذ ادى الى مزيد من التعمق للفكرة المحورية لهذا المفكر وهي أن الحضارة الغربية مشبعة في هذا العصر بالعنف والحيوانية وبهمة الأدب تغيير هذا الواقع المساوي . ذلك أن الأدب في رأيه ليس مجرد مرآة للعصر وانما هو مسئول عن أحداث التغيير . ولهذا يقول هذا المفكر : « ان بحثي في الأدب لا يتناول الجانِب الجمالي وانما يتناول الجانِب الأخلاقي والاجتماعي للأدب وتأثيره على الحضارة » .

وتحول البحث الى كتاب عن الأدب الحديث ، ادب دستوينسكي ولبلير كاهي وجون أوزبورن وجاري وبيكيت وسارتر ومجموعة أخرى من الكتاب المعاصرين لمعرفة ماذا يحدث حين يفقد الإنسان الرؤية الحقيقية .

وعنوان الكتاب « القرود المشروول » مقتبس من عبارة في كتاب الأديب البريطاني سي. أس. لويس « نحو الإنسان » (١٩٤٣) ، والمقصود به « البطل المعاصري » أو « ضد البطل » وهو مصطلح

« للمتوحش النبيل » الذى تحدث عنه روسو منذ مائة عام ، أو انسان ما بعد الحضارة فى مقابل انسان من قبل الحضارة . والأدب المعاصر يعكس الأزمة الثقافية فى الحاضر من خلال شخصية «البطل العصابى» . فنحن نحيا فى عصر مضطرب ، وفيها مضى كنا نعتقد فى مسارنا على فكرة التقدم ، أما الآن فنحن مهددون بحرب نووية وبالتلوث وانفجار سكانى وتفكك الشخصية بسبب التكنولوجيا والإيمان بالعلم . ونحن يتوقف الانسان عن رؤية المثل العليا فانه يقع فريسة لثلاثة أمراض : الجنس والعنف والجنون . وهذا ، من وجهة نظر المؤلف ، هو الطريق الذى تتجه اليه البشرية الآن .

ويستطرد مؤلف الكتاب الى أن العصر الذهبى الذى منه تتجه البشرية الى الانحدار هو القرن الثامن عشر ، عصر الكسندربوب وجون درايدن وجونسون وجين أوستن . بل أن بداية الانحلال لا تقف عند حد عصر التنوير . وانها تمتد حتى عصر النهضة حيث أصبح الانسان مقياس الأشياء .

وثمة ثلاث ثورات فى ثلاث مجالات : ثورة سياسية (الثورة الفرنسية) أى ثورة على السلطة السياسية ، وثورة دينية أى ثورة على السلطة فى الدين ، وثورة أدبية . وكلها تقوم على رفض السلطة ورفض العقل والاعتقاد على الانفعال ، فشعار الثورة الفرنسية (الحرية — المساواة — الاخاء) شعار انفعال يتجه الى الجاهل . والثورة الدينية اتجهت الى الخلاص عن طريق الهداية الذاتية أو الشخصية . والثورة الأدبية تقوم فى الرومانسية وهى عبارة عن تقديس الخيال ورفض العقل . مثال وليم بليك الذى يعتقد أن العقل هو مصدر كل الشرور ، وجون كيتس الذى يرفض العقل ويتجسه الى الأحاسيس ، ووليم ورزورث الذى يعرف الشعر بأنه « فيض من المشاعر » ، فجميعهم ضد السلطة ومع العاطفة .

والأعلام المعاصرة تروج لبطل وقع على هيئة قرد على نمط انسان هو معادل لانسان هوبز ، الانسان الذئب .

ان عبادة ما هو بدائى ، وهى امتداد لفكرة « المتوحش البدائى » التى انتشرت فى القرن الثامن عشر ، هى إحدى أعراض انحدار الحضارة الغربية ، ويسمىها المؤلف خريف الحضارة . ويستشهد بعد ذلك بدستويفسكى باعتباره أول من استخدم لفظ « المضاد للبطل » فى كتابه « مذكرات من تحت الأرض » وتنبأ فيه بالأزمة الثقافية الحالية . ويشير

المؤلف أيضا الى كل من شبنجلر (انحدار الغرب) وتوينبى (دراسة فى التاريخ) وفيدلر (فى انتظار النهاية) وتريلنج (ما بعد الحضارة) ، وكلهم يرددون فكرة انحلال الحضارة الغربية .

أما نيبا يتعلق بأدب القرن العشرين فيرى المؤلف أنه فى أحضان العلمانية نشأت الوجودية الملمدة وتأسس مسرح العبث ، وكل منها ينقصه الإيمان بالله . وكما يدعو الى الانتصار الفلسفى والانتصار البدنى وهما الطريقتان المفتوحان أمام الإنسان .

ولكن هل من سبيل للخروج من هذه الأزمة ؟

كما يتصور سكينر . فكلها تصورات من شأنها أن تدفع الإنسان على أنه قد يرتدى سروالا أو أنه مجرد مجموعة أفعال منعكسة كما يتصور سكينر . فكلها تصورات من شأنها أن تدفع الإنسان الى الاغتراب . والأدب الذى يروج لهذا التصور هو أدب مدمر للبشرية ببناء البشرية تنشر الخلود ويستهوئها الدوام .

لا بد إذن من أدب مضاد ، أدب يهدف الى الخروج من الأزمة الراهنة التى تواجه الحضارة الغربية ، أدب ينبذ العلم والعقلانية ويعتمد على العقيدة والوجدان .

وفى رأينا أن هذه الرؤية دعوة الى الارتداد الى ما قبل عصر النهضة ، أى الى القرون الوسطى ، عصر سيطرة رجال الدين والقطاع . أى دعوة الى تشويه كل من عصر الإصلاح الدينى وعصر التنوير . أن عصر الإصلاح الدينى كان تحريرا للإنسان من السلطة الدينية التى تزعم أنها صوت الله ، فترهب العلماء والمفكرون والجهاهير . وعصر التنوير ، وهو امتداد للثورة الفرنسية التى جاءت كتتويج لهذا المسار ، أى عصر الإصلاح الدينى . وعصر التنوير ينشد تحرير العقل ، ليس فقط من السلطة الدينية وإنما من كل سلطة ما عدا سلطة العقل .

والسؤال إذن : ما قوة هذه الدعوة ؟

قوتها تكمن فى سيادتها على العقل الأوروبى كحل للأزمة البرجوازية المعاصرة بسبب وعى الطبقات المظلومة والمضطهدة . ولهذا فإن هذه الدعوة تريد إحلال الفرد محل الجاهير بدعوى أنها تتحرك مدفوعة بالعاطفة وليس بالعقل . وهى نفس الفكرة التى يرددها الفيلسوف الأسباني أورتيجا أى جاسيت فى كتابه « تهرد الجاهير » ويقول وليامز

هذا الكلام بينها هو في نفس الوقت يدعو الى نبذ العقل . وهذا التناقض الواضح في موقف المؤلف يمسك مخاونه الشخصية ، أى انها مجرد استجابة ذاتية لموقف موضوعي . والموقف الموضوعي الذي يتجسأهه وليأمر يتلخص في أن عصر التنوير كان تهييدا للثورة البرجوازية التي يرغب هو نفسه في انقآذاها من الانهيار . كما أنه قد وأكب هذه الدعوة الى التنوير تقدم علمي وتكنولوجياي ، وأن أزمة الحضارة الغربية الآن ليست في انها تجاوزت العصور الوسطى وانما في انها لا ترغب في تجاوز البرجوازية .

والدليل على أن المؤلف قد تجاهل كل هذه المواهل الموضوعية هو أنه لا يعتقد أن انحدار الحضارة الغربية هو بداية لحضارة أخرى اشتراكية ، وانما بداية لفناء البشرية ، حيث أن نهاية البرجوازية في نظرة تعادل نهاية العالم .

وهذا الاتجاه نحو الارتداد الى الأصول الماضية الذي يكشف عنه هذا الكتاب ، يعبر عن تيار عالمي منتشر الآن . وهو في نهاية الأمر اتجاه غير علمي وتحد لا منطقى لقوانين التطور .

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : احمد الخميسي

النوع الأدبي — الشكل الأدبي

(أصل الكلمة فرنسي . —
وقد دخل هذا المصطلح في علم
الادب بعد أن ظهر في فرنسا
في القرن السادس عشر لتحديد
الاجناس والاشكال الادبية التي
اشار اليها ارسطو في كتابة
المعروف : « فن الشعر » .
وقد اغنى وطور هذا المفهوم
كل من « بوالو » و « جوتشيد »
وكذلك « سوماركوفا » انطلاقا
من مفاهيم ورؤى « الكلاسيكية » .
وقد قام هيجل بدور كبير في
تحديد مفهوم هذا المصطلح
وهدوده ، وكذلك بليخانوف ،
وبيلينسكى وبشكل خاص في
مقالته المعروفة « تقسيم الشعر
الى اجناس واشكال » .

ويستخدم المصطلح في علم
الادب المعاصر بعدة مفاهيم
مختلفة . وينطلق بعض اساتذة

الادب من الاصل المشق منه
المصطلح ، فيقسمون الاجناس
الادبية الى : الادب الروائي ،
والشعر ، والدراما . ويعنى
بعض الاساتذة الآخرون بهذا
المصطلح الاشكال الادبية
التي ينقسم اليها الجنس
الواحد ، فاذأ أخذنا الادب
الروائي فانه ينقسم لديهم
الى (الرواية — القصة

الطويلة — القصة القصيرة) ،
وهذا المفهوم هو الأكثر انتشارا
في علم الادب المعاصر حاليا .

وبصرف النظر عن الاختلافات
في تفسير المصطلح المحدد ،
فان المقصود بالنوع الأدبي هو
وحدة البناء الفني التي تتكرر
في الكثير من الإبداع الفني على
امتداد تاريخ تطور الادب ،
وهذه الوحدة مشروطة بالطريقة
الخاصة التي تمكس بها
الواقع ، وطابع علاقة الفنان

بذلك الواقع . فاذأ أخذنا
القصة القصيرة الكلاسيكية
كمثال ، لوجدنا أنها تتمتع
بوحدة بناء فني سواء عند
تشيخوف أو موباسان ، وإن
هذه الوحدة قد تكررت في تاريخ
تطور الادب ، وأنها مشروطة
بطريقة خاصة في عكس الواقع
أي التقاط لحظة محددة ، لزمان
محدود ، في مساحة محدودة .

هذا على حين أن مصطلح
من نوع « الجنس الأدبي »
يتمتع بسمة التعميم الأوسع ،
غير أنه أكثر استقرارا من
الناحية التاريخية . ويمكن تتبع
تقسيم الادب الى اجناس
(الادب الروائي ، الشعر ،
الدراما) منذ أقدم العصور ،
وهذا التقسيم نابع من تعدد
حالات النشاط الإنساني ، ومن
ثم تعدد أشكال التعبير من
ذلك النشاط : فمن ناحية

سنجد أن الأدب الروائي يغطي حالة الإنسان وهو يتفاعل مع الآخرين ، وهو في قلب الأحداث ومجرى التعميدات المختلفة للحياة ، أي أن الأدب الروائي يقوم في هذه الحالة بالتعبير عن حالة الإنسان موضوعيا ، باعتباره جزءا من كل عام .

أما حينما يتعلق الأمر بالمعاناة الخاصة بالإنسان ، وعذابه الخاص فإن الشعر يصبح الجنس الأدبي الذي يعبر عنه في هذه الحالة ، باعتباره « ذات » . وأخيرا تنصدي الدراما للتعبير عن الإنسان عندما يكون في حالة « حركة » وفي قلب صدام محدد . وتقود مادة التعبير المعطاة في الواقع الى اختيار الوسائل الفنية الملائمة لها .

ولا يوجد الجنس الأدبي قائما بذاته ، لكنه يظهر فقط ويتحقق في الاشكال الأدبية . فإذا أخذنا الدراما كجنس أدبي سنجد أنها تتحقق فقط عبر اشكالها الثلاثة (الكوميديا - التراجيديا - الدراما) ، وإذا كانت الاجناس الأدبية لا تتجاوز تلك الاجناس الثلاثة التي أشرنا إليها من قبل (الأدب الروائي - الشعر - الدراما) ، فإن الاشكال الأدبية المتفرعة من كل جنس كثيرة ومتعددة ، بملاحظة أن مصطلح الشكل الأدبي أقل اتساعا . من الجنس الاصل . وعلى سبيل المثال يشتمل الأدب الروائي كجنس

على وفرة من الاشكال الأدبية : الملحة ، الاسطورة ، الرواية ، القصة الطويلة ، القصة القصيرة ، الطرائف والنكت ، المخاطر الأدبية ، الأمثلة والحكم .. الخ . ويشتمل الشعر كجنس أدبي على اشكال كثيرة : الشعر الهجائي ، شعر الرثاء ، وشعر المديح ، وقصائد المناسبات ، والشعر العاطفي ، وشعر التاملات ، وشعر الطبيعة ، وقصائد التروبادور التي ترافقها الموسيقى ، وقصائد الاعراس ، والنشيد ، والاغنية (بملاحظة أن الاغنية الاوربية ترقى في كثير من الاحيان الى مستوى الشعر ، أما ههنا فإن الوضع مختلف ، باستثناء بعض الاغاني التي تعتمد على القصيدة) .

إن طابع التعبير عن الواقع والحياة ومدى عمق هذا التعبير هو العامل الاساسي في تقسيم الأدب الروائي الى اشكال أدبية ، وعلى سبيل المثال فإن موضوع الملحة هو الحدث أو مجموعة الاحداث الكبرى التي يعنى بها عموم الشعب ، بينما أن المشاهد المستقلة هي موضوع القصة القصيرة ، في الشعر سنجد أن الصامد الرئيسي في تقسيم الشعر كجنس أدبي الى اشكال هو خاصية الشعور بالمعبر عنه ، فالنشيد هو شكل مشاعر الانتصار والحماس وغير ذلك ، وقصائد الرثاء تشكل المشاعر الحزينة .. الخ .

في الدراما سنجد أن العامل الرئيسي في تقسيمها الى اشكال هو علاقة ، أو موقف الفنان مع الواقع ، موقفه من مادة التعبير ، فالفنان الذي يلتقط جوهر الواقع من زاويته المضحكة ، الساخرة ويود أن يعكس من هذه الزاوية سيتجه الى الكوميديا ، والعكس صحيح بالنسبة للتراجيديا .

ومن الملاحظ في تاريخ الأدب أن نفس الشكل كان يكتسب عدة أسماء أو مصطلحات لا تتسم بفروق محددة قاطعة : القصة القصيرة أو الـ « نوفيلا » .. الخ . وسبب ذلك يعود الى أن الاشكال الأدبية ليست الاشكال المحددة النهائية للإبداع الفني ، فالشكل الأدبي يظل محفوظا في أحيان

كثيرة بلامح وخصائص الجنس الأدبي الذي تفرع منه . (من الممكن العثور دائما على ملح روائي في قصة قصيرة هنا أو هناك) ، فضلا عن أن كل عمل أدبي ينطوي على ملامحه الخاصة به والتي تفرضها احتياجات الحياة المتجددة وطبيعة المادة التي يصوغ منها الفنان عمله ، أضف الى ذلك موهبة كل كاتب وقدراته الخاصة ، أي أن للعمل الأدبي لبيكه الذي لا يتكرر ، وبهذا المعنى الأخير ، يتعدد الشكل الأدبي . باعتباره وحدة المضمون والقالب ، مع الأخذ في الاعتبار الدور الاساسي للمضمون .

من برج المدايخ إلى بيت القاضي

محمد الشريفي

وتعني بهذا فيلمه « برج المدايخ » وهو يعتبر أهم أفلامه السابقة قبل فيلم « بيت القاضي » ، وأن كان كاتب السيناريو هنا هو المحك فإن المخرج يظل في النهاية هو صاحب الرؤية وصاحب الفيلم رغم بديهيات القوانين التي تحكم صناعة السينما عندما ، فلنر ماذا فعل المخرج في الفيلم .

❖ برج المدايخ :

حين تنبأ الكاتب المسرحي نعمان عاشور هام ٧٤ مهندرا في مسرحيته « برج المدايخ » من جراء سياسة الانفتاح التي اتخذتها الدولة كدعامة لاقتصادنا فكانت السبب الاول في انهيار التدريجي ، كان قد قدم فيها نموذجا من المستقبلين « الشيخ سلامة » الذي يفتنى فجأة ، بعد عقده صفقة بيع جلود ، بفننى عمارة ضخمة في

الصادق من الواقع ، بقدر كل هذا فإن الفيلم يناقش قضايا هامة وغير متدحج ان يقدمها فيلمًا مصريًا بهذه البساطة الاسرة . وي طرح العديد من المشاكل التي تصطرع في المجتمع المصري ونفلى بداخله .

وإذا كان تاريخ احمد السبعماوى السينمائي ينقضى اهتمامه بواقع بلده ، جريا وراء الافلام الاستهلاكية التي تنسى ببجود الانتهاء من المشاهدة ، ومجازاة لرؤية تجارية خالصة بتقنيته تهرجات لم تبدأ بفيلم « عفترا شاييل سبه » أو « المتسول » أو « بدون زواج أفضل » . الخ . ولم تنتهى بفيلمه « الاشقياء » أو « نعيمة فاكهة محرمة » ، لانه حتى الموضوع الهام والجديد قد انسدت هذه الرؤية ،

بقدر ما يعد فيلم « بيت القاضي » مفاجأة بالنسبة لمخرجه احمد السبعماوى الذي قدم سلسلة طويلة من الافلام الهابطة بعد سلسلة اخرى من الافلام المتنوعة التي عمل فيها مساعدا للمخرجين ، وبقدر ما هو عودة الى المسار الطبيعي بالنسبة لكاتب السيناريو عبد الهى اديب الذي يقدم قصة اسماعيل ولى الدين والتي بها كل التشبهات المتعارف عليها في السينما المصرية في اطار جديد يناقش في مباشرة - مقنعة وليست فجة - تفاصيل الواقع اخرى المعاصر والتي لا بد لثها خرجت بعد دراسة للوضع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الحالية تعيد للاهوان فيلمه « باب الحديد » الذي كتب له القصة والسيناريو والحوار بعالمه الثرى وتعبيره

الذي يتنازع عليها أولاده طمعا في الاستحواذ بنصيب أكبر ! نولده (عصام) قد فتح بوتيكها أسفلها ، ويريد أن يحول المسجد الذي أسسه والده من أجل الإغناء الضريبي إلى بوتيك أكبر ، ولا يقف طمعه ، فهو ينظر لشقيق زوجته والده التي تزجرها مغروشة للسياح العرب الوافدين للاستمتاع في هذه المنطقة ، وهكذا هو حال اخته (فومية) وزوجها (حنفي) ، ويقت في وجوههم جميعا الإبن الأكبر (هشام) الأسير المائد الخائف لاهدى رجليه في المعركة وزوجته (نادية) حيث يرغبان في العودة لبيت المديح ، وأمام كل هذا لا يجد الشيخ سلامة سوى الفرار تحت أصوات انفجارات تهاوى المبارات حول مبارته .

ولأن الواقع المعاشي قد أثبت صدق نبوءة نعمان هاشور ، فقد حدثت تغيرات خلال عشرة أعوام بين تاريخ كتابة المسرحية وتاريخ إنتاج الفيلم ، فلم تعد القضية هنا هي التنبؤ بعد أن أسفرت السياسة الخاطئة عن وجهها الصحيح بانقيازها الكامل لصالح الشرائع الطفيلية ، ولكن صناع الفيلم أم يهتموا مطاقا بكل هذه السنوات ، بل انهم كانوا ان يفرغوا موضوع المسرحية من محتواها الفكري والاجتماعي ، فيصبح الفيلم في النهاية أشبه بالهزل المكرر ، فالشيخ سلامة (عادل آدم) يكون همه الأكبر هو النساء ،

وينحصر دور زوجته دولت (نجوى غزاد) في مطاردته ، ولا يفقد هشام (فاروق الفيتاوى) سافه في الحرب بل رجولته ، وتحول شخصيته مبارك (يونس شلبي) الملقب الحكيم إلى مخ أبله يردد الكلمات الجوفاء بغرض الإضحاك ... الخ . من تحولات تفقد الفيلام جنة المسرحية وأهمية القضية التي تطرحها ، ولا ينسى هنا إضافة شخصية مضيغة الطيران (رفدة) التي تتاجر في المخدرات مع عصام (صلاح السعدني) وتزوج انشيخ سلامة ، فيتحول الموضوع إلى حكاية بوليسية ، وكذلك خنقات النساء ورفضهم .

وكان من الممكن أن يكون هذا الفيلم جيدا وهاما مادام الموضوع الأصلي يعطى هذه الإمكانية ، ولكنهم مزقوا أوصال المسرحية واجهضوا عمل المؤلف بل واسمه .

• بيت القاضى :

الفيلم يتحدث عن هؤلاء الذين حاربوا وانتصروا وخسروا الكثير في حرب أكتوبر ٧٣ ، وكانت أهم الأفلام التي تحدثت عن هذا الجيل هو فيلم « سواق التوبيس » نالوا قمع في الفيلمين يدير ظهره لهم ويتركهم وسط التغيرات الاجتماعية التي حدثت بعد توجه الدولة وقوانينها التي سمحت للطفيليين والهباشين السيطرة على مقدرات الأمور . وفي « بيت القاضى » لا يستطيع حسن الاتع (فاروق الفيتاوى) الذي طارت ذراعه

في الحرب أمام المراء الانتصاحين وبريق المال ، وبعد أن تغيرت معايير النجاح والصمود ، وبعد أن تهدم منزله بواسطة مالكه الذي استصدر أمرا بالإزالة فسات والد حسن ، وجنت والدته (ناهد سمير) فهامت في الشوارع تنعى البيت المهدم ، فانه الآن يصير بلا وجود ، أو بوجود لا معنى له حيث يعمل في ركاب المولد ، ويعيش في أحد الخنادق مع راقصة (سعاد نصر) في ضياع جديد ، وهو يتوه دائما في معبهم رجال المعلم النقاشي (محمد رضا) الذي يلبس لباس الورع ويرشح نفسه في انتخابات مجلس الشعب ويفعل مثلما يفعل لصوص الشعب وناهبى قوته ، يشتري الأصوات ويضحك على العباد بالكسوتور وبالاتقشة وبالتهديد تلويها بلقمة العيش .. الخ . مما لا يخفى على أحد ، خاصة وأصداء المعركة الانتخابية الأخيرة مازالت في الالهام ، ومن الذي يواجه في الانتخابات مرشحا ، انه أحد أبناء هذا الجيل ، انه ربيع الخوانكى (أحمد عيد الوارث) المحامي الاشتراكي الذي يقدر حجم اللعبة حوله ، فيصدد دوره من خلال توعية وانتشال الناس من هذا الفياض ، وهما الاثنان - الاتع والخوانكى - كانا زملاء الجبهة مع نالهم منى الدقراوى (نور الشريف) الذي يعود والصراع على أشده بين الطفيلية بسلطوتها وسيطرتها البوليسية وثرائها

المجهر وبذخها الساحر ، وبين الوطنيين المدافعين عن حق الشعب المضايق من أجل حياة أفضل ، يعود فنحن بعد هجرة اجبارية خارج الوطن ، حيث لفقوا له تهمهم التسيهية ودسوا له المنشورات وسجنوه من أجل ذلك عامين ، ولكنه من هؤلاء الذين يجبرون الملاذ الاول والاخير في الوطن مهما كانت المعاناة فيه ، ومهما كانت مجرد الحياة الاديوية البسيطة غير ممكنة وسط تفاقم الأوضاع ، وهكذا هو يمسود ليكتشف أن الواقع لم تتغير مظاهره فقط بل وتغيرت سلوكيات الناس وتغيرت المعايير التي تحكم والقيم التي تسود، ويعرف تدريجيا أن المعلمة سمية (شويكار) زوجة أبيه بعد أن دبرت جريمة قتل أبيه في الحمام قد تزوجت صولا في البوليس (حاتم ذو الفقار) واستولت على البيت وحوّلته الى لوكاندة تعيش فيها مع اختها انصاف (دلال عبد العزيز) ، يعرف فنحن أن المعلم النقاش وصول الشرطة وأمانهما وراء كل هذا طمعا واستغلالا ، ودأخل

هذا التسييح المتشابك من الأحداث الزامقة تصطرح الأفكار الهامة حول لقمة المعيش وأهميتها ، عن الديمقراطية وضرورتها ، عن الجماعات الدينية وتطرف بعض رجالها والتي تتخذ الدين ستارا مظهريا دون اهتمام بجوهره الحقيقي، عن اهتمام الناس بالنفاهات بسبب انعدام الاهداف ، عن الشعور بالانتماء الذي يتراجع أمام تفاقم الاحساس بان الوطن لم يعد لجماعة الشعب بل لقلة منه تنهب الكثرة وتستلب حياة الغالبية ، وتحصنها ترسانة قوانين تزيد من فقر الفقراء . وبالرغم من التشابهات الدرامية مع مصادر أخرى ، الا أن الفيلم لا يفتقد في النهاية صدقه وواقعيته رغم بعض التفتيقات غير المنطقة كانبهار فنحن الكابل بكل ما يحدث حوله ، والنمطية في رسم الشخصيات ، الا أن أحمد السبعواي ينجح في تجسيد هذا العالم ، ومعتدا على سيناريو محكم لعبد الحى اديب وحوار بسيط يناقش مشاكل معقدة ، وان ظلت بعض الشخصيات هامشية رغم

أهميتها مثل ربيع الخوانكي ، وانصاف . وغير ضرورية رغم وجودها مثل الراقصة ، وينجح شيخ المصورين (وحيد فريد) في اعطاء الصورة دلالتها ، وإضافة مشاهد وقدرته على تصوير الجو العام في الحارة بشكل طبيعي ، ويصبح من تكرار القول أن نلسيد بمقدرة ممثلينا فهم يثبتون دائما أنهم طاقات تحتاج لكتاب مبدعين ومخرجين خلاقين ليخرجوا ما بهم من كنوز مدفونة ، وهكذا كان نور الشريف دائما ، ويقف بجواره فايزى النيشاوى ومحمد رضا وحاتم ذو الفقار وأحمد عبد الوارث وسعاد نصر ودلال عبد العزيز وشويكار ومعالي زايد وناهد سبيح وحافظ أمين وشعبان حسين وعلى عزب . وبعد ..

هذا فيلم يثبت أن بمصر فنانون قادرون على صنع فن جيد . وجاد ، تحية لمخرج الفيلم ، وكاتب السيناريو والحوار ولتجه الفني سامى شلبى ، ولجهود العاملين في الفيلم الذى يختلف بالتأكيد عن كل أفلام المخرج ، والذى نود أن يكون بداية صحيحة للانتجاء نحو فن يهتم بقضايا الناس .

الحلاج .. مجدوباً نحو النور ..

ناصر عبد المنعم

بمجب تيس أنور المتوهج في
قلب الصوى . فهو يقول :
الشر استولى في ملكوت الله
حنئى

كيف أغض العين عن الدنيا
إلا أن يظلم قلبى !

وللشر عند الحلاج دلالة
اجتماعية محددة حين يسأله
الشبلى :

الشر

ماذا تمنى بالشر

فيجيب الحلاج :

غفر الفقراء

جوع الجوعى

في أعينهم تتوهج الفناظ

لا أوقن مضاه

وينجب ألحاج الى الناس
في اختيار واضح يدموهم الى
مائدته ، وهو في سبيل هذا

والمرحبة نبداً من حيث
يبدأ الحلاج في مزج مواجهه
الصوفية بالأم الناس ، رافضاً
مجانبة الدنيا: في زمن استولى
فيه الشر وتمكن ، منفرداً
وسط الجماعة الصوفية
بإحساس مختلف للحلول .

ولذلك النور الباطن الذى
يفخلهم ويرون فيه درب
الخلاص ، وهو سر يكتشف
ويعزل مكتشفة عن الكون
الحائل بالشر .

يقول « الشبلى » صديق
الحلاج :

الشر قديم في الكون

للشر أريد بمن في الكون

كى يصره روى

من ينجو من يردى

لكن الحلاج يصر على أن
هذا الأمر من الدنيا وقد
تمكن منها الشر انما هو أقلام

في الذكرى الثالثة لرحيل
الشاعر « صلاح عبد المصور »
(أكتوبر ١٩٨٤) يعرض مسرح
الظليمة السهرة المسرحية
« الكلبة والموت » ، وهو
منوان يدفعنا الى تصور أنها
تمثل بانوراما لحياة وشعر
وأعمال الكاتب الدرامية ،
ولكنها جات بالتحديد اختصار
لمسرحيته الشعرية « مأساة
الحلاج » ، التى يتناول فيها
حياة « الحسن بن منصور
الحلاج » ، الذى ولد هو الى
منتصف القرن الثالث الهجرى
واتجه في شبابه نحو الصوفية ،
وتلقى خرقتهما التى ترمز
للانفلاخ من الدنيا والتقضاء
في الجماعة الصوفية ، ثم
اختلف مع صوفية عصره وأخذ
في الاتصال بالناس والتحدث
اليهم نابذا خرقه الصوفية ،
مجبما حوله الفقراء في محاولة
لبث الآراء الإصلاحية التى
سجن وحكم بسببها !

لا يمانع في دفع أى ثمن حتى لو كان التخلي عن خرقة الصوفية ، فهو يقول :

انوى أن أنزل للناس

واحدتهم من رغبة ربي

الله قوى . يا أبناء الله

كونوا مثله

الله فعول . يا أبناء الله

كونوا مثله .

الله مزير يا أبناء الله

ويتصل الحلاج بالناس الغريباء والفقراء يعطهم على الفعل فيقبض عليه ويقاد إلى السجن ثم إلى المحاكمة ملهما

بالكفر والزندقة والمصيان ويبدو بذور الفتنة عند العامة،

والنعرش للحكام والاتصال بأعداء الدولة .. وفي محاكمة

يحضرها جموع الفقراء يطرح عليهم القاضي أن الحلاج كافر

يتحدث عن تجلى الله له وعن حلوله في جسده ، وأن حديثه

من الفقر ما هو الا قناع كي يخفي كثره بالله .

وبهذا يصوب الحكام أخطار اتهام للحلاج ، وينجحون في إبعاد الناس عنه ، بل

ويدفعونهم دفعا نحو أدانته والاشتراك في الحكم عليه على

نحو ما يريدون هم حتى يسود القول بأن العامة قد

حاكمت الحلاج ، ورات قتله !

أما عن العرض الذي تم تقديمه فهو ليس

أعداء للنص ، وإنما هو اختصار اعتمد على تكليف

الشخصيات وعرضها ، تمثيلًا تم استبعاد شخصيات مثل « إبراهيم » ، ودمج بعض ما يخصه ويفيد في تصوير الحلاج ودفعه في دور « الشبلي » صديق الحلاج ، بالإضافة إلى اختصار عدد من الجمل والكلمات وضغط المشاهد .

وقد جاء اختصار بعض المشاهد وأهمها مشهد « الناس والحلاج » ليؤثر على رؤية الشاعر في بنائه للشخصية

« الحلاج » وعلاقته بجموع الفقراء والتي في سبيلها لقي نهايته المأساوية ، وخلقت منه شخصية تراجمية من الطراز الأول .

❖ الموسيقى

جاءت موسيقى العرض التي وضعها « محمد جاد »

ضعيفة ، حيث اعتمدت أولا على أيقاعات خرجت بشكل

« خبط » عال ومزعج إلى حد بعيد سلب المواقف الدرامية

قوتها ولم يقدمها ، كما اعتمدت ثانيا على لحن المقدمة

والنهاية الذي يؤديه « الناس » ويصفون فيه كيف أدانوا

الحلاج بأنفسهم وهو لحن أفقد الموقف كثير من

روعته ، ولعل ثبوت المشهد من الناحية الأخرائية قد

ساهم في هذا التسمور . واعتمدت الموسيقى أيضا على

أداء فردى « لهشام جاد » يصور به حالة الحلاج ،

ولست أرى ضرورة لهذا الغناء، ولو وجدت ، فلماذا يقيم به

« محمود مسعود » الذي

أدى دور الحلاج ، لو حدث لكان أفضل من « هشام جاد » الذي يفقد لامكانية الغناء الفردي ! أن الموسيقى والالحن في مجملها لم تنجح في تخلل نسج العمل ، وبدت عنصرا خارجا عنه وغير متجانسة معه .

❖ الديكور:

لم يتخط الديكور الذي صممه مصطفى الشراوى حدود

تقديم تفسير بسيط للنص المسرحي حيث اعتمد على

مساحة أمامية خالية ضمت كل المشاهد ما عدا المحاكمة

التي جرت في الخلفية في إطار تكوين من مستويات متدرجة

في علوها لتحقيق السيادة للناس وللسلطة المحركة له

والإملى منه والمتثلة في الشخصية المقنعة .

وفيه تجريد يتوافق مع رؤية المخرج ، حيث تكتسب مأساة

الحلاج امتدادا يتجاوز حدود الزمانية والمكانية .

❖ الممثلون

أجاد « محمود مسعود » أداء شخصية « الحلاج »

بقدرة واضحة ووعي وتميز ببساطة الأداء والابتعاد عن

المبالغة ومحاولة استبطان أحاسيس ومواجد « الحلاج »

المختلفة، وجاء تعبيره الخارجي « الجسدي » تعبيرا راقيا

عن هذا الاستبطان ، أما « سامي مفاوري » « أبو مبر »

و « محمد دردير » « ابن سيهان » فلم يقدموا حدا فاصلا

بين الأداء البريختي المعتد على ابتصاص الجليل عن

الشخصية التي يؤديها
ابتعادا نقديا « محسوبا »
بهدف تعريضها ، وبين السطرية
الكلمة وعدم تجسيد الشخصية
بإبعادها المعروفة .

فجاء مشهد محاكمة الحلاج
هزلا كاريكاتيريا ضميما .

❦ الإخراج

إذا كان مشروع « الكلمة
والموت » في بدايته قراءة
مسرحية « لمأساة الحلاج »
فإننا قد شاهدنا عرضا مسرحيا
في النهاية .. ولهذا فإن
العرض متخبط في حالة وسطى

بين مجرد القراءة المسرحية
وبين التناول الإخراجي
المسرحي، وهو لا ينقص المخرج
« أحمد عبد العزيز » فقد
ظهر بجودة في أعماله السابقة
المتبصرة للمسرح الجامعي .

ولكننا في الكلمة والموت
نفس فراغا « مسرحيا »
وسكونا في بعض مناطق العرض،
بالإضافة الى أنه لم يستخرج
كل ما في النص من إمكانيات
درامية ، فجاء مشهد الافتتاح
ضميما وغاب الناس « جموع
الفقراء » عن الرؤية

المسرحية داخل إطار العرض ،
رغم أهمية علاقتهم - دراميا -
بالحلاج وانتهاءا ببوقته منهم
في المحاكمة .

وهذا لا يلغى وجود
مشاهد جيدة ولمحات متميزة
في مشاهد اقتياد الحلاج
للمحاكمة ، وفي مائدة الحلاج
مع الفقراء ، وفي شخصية
المقنع القابع فوق القاهي ..
كما لا يلغى التوظيف الجيد
للإضاءة وخصوصا في مشهد
(المزنزلة) ، وتحقيق النعومة
في الانتقال من مشهد الى
آخر »

القصة المغربية بين المحاولة والتجاوز

أحمد اسماعيل

التجربة القصصية العربية ،
والمغربية بالذات يعود الى
الواقع الموضوعى أم الى مجرد
التقليد . والجرى وراء الاشكال
المستجدة والتقليعات الطارئة ؟

وهكذا تفرع الاسئلة ،
وتتشابك حول النشأة
وما اعتورها من تأثيرات ، حيث
يكشف عن ذلك واقع الدراسات
التطبيقية لاهم الكتابات التي
ظهرت في العقد السبعيني
أحمد المديني — أحمد بوزقور —
محمد عز الدين التازي —
أحمد المديني — أحمد بوزقور
محمد الهرادي — مصطفى
الشاوي — محمد العياشي .

« فهذه القصص جديدة بعدة
معان — فهي جديدة لأنها تعبر
عن واقع متحول وجدلي وتحاول
استيعاب جدليته المتناحية ،
ولهذا فهي تنهى الى الواقعية
الجديدة التي تقوم على ثلاثة
مدايك أساسية هي نفسها
العناصر الثلاثة التي يحتويها
هذا الصنف من القصص :

✽ اعتبار كل حدث أو موقف
دا دالة أجتاعية أو ذهنية .

✽ العصر الرومانسي الذي
يكشف صفات الفروسية

تحرير مجلة آفاق المغربية ،
عدها الخامس حول القصة
المغربية وقضاياها .

فالسؤال المطروح : على
المهتمين بشئون القصة المغربية ،
كما يطرح النقاد ادريس
الغفوري « هل عندنا قصة
قصيرة في المغرب » ؟

والاجابة طويلة ومعقدة ،
« فلا يجادل أحد في أن الرياح
الفكرية التي هبت على العالم
العربي ، وتسربت الى بنياته
الاجتماعية بعد أن اخترقت
الحواجز والحدود الجغرافية
وغيرها ، كانت ذات تأثير ،
وفي أنها وجهت كثيرا من
الاعمال الادبية والفكرية
ورسمتها بطابعها الخاص
فظهرت لدينا القصة المباسانية
والتشيكوفية ، كما انتشرت
عندنا قصص تستوحى الكثير من
تجربة هينجواي وجويس
وفولكنر ثم توالفت قصص
وجودية وسريالية وقصص
واقعية اشتراكية وواقعية
جديدة ، ولكن الجدل حول

مصدر وطبيعة هذه المدارس
والماذاهب : فهل تصابقتها في

✽ « أن اثارة ما يمكن أن
يسمى بازمة النقاش ، يعني
في المفهوم التاريخي ، أن هناك
وعيا بالمآزق الحضاري الذي
يوجد فيه العالم العربي
والفترة الراهنة نتيجة عوامل
داخلية وخارجية . وما الجدل
الذي يدور منذ بداية عصر
النهضة حول الاصالة والمعاصرة
والشرق والغرب ، وما
الانتصارات والتكسبات
المسجلة منذ قرن ، .. الا
مظهر من مظاهر تحول بطيء
يجرى في اعماق المجتمع
العربي . من هذا المنظر فان
الادب الاصيل ، باعتباره من
مكونات الحقل الثقافي ،
يوجد في بؤرة الصراع لأنه
يطرح وعيا ممكنا على المستويين
الاجتماعي والاستيطقي ،
فيتصدى لنقد الواقع وتسمية
التناقضات ، ويعمل على
خلق دينامية التغيير السدي
تعتبره الطبقة المهيمنة ، التي
تصدر عن وعي زائف ، (نهاية
العالم) لا (نهاية لاستقلالها)
حسب تعبير لوكاتس .

عبر هذا التحديد ، يقدم
الاستاذ أحمد البيوري مدير

والبطولة والنبل في الإنسان
المصادي .

* الناشر بالأدب والفلسفة
والفكر الاشتراكي (العلمي)
أو السياسي .

هكذا يخلص الناقد ادريس
الفاخوري بهذه السمات العامة
والملاحح البارزة لطبيعة القصة
في العقد الماضي .

* المستوى بين الكتابة
والكاتب :

وفي المنظور الثاني تطل
رؤية الناقد محمد عز الدين
النازي ، في محاولته النقدية
للقبض على أغنى المستويات -
وهو الراوي سواء في القصة
المكتوبة أو في المتلقى على
السواء .

فالراوى « كما هو معروف
في الحياة اليومية هو كل انسان
ينقل لنا معرفته عن عالم ما ،
مستخدما كل الوسائط التعبيرية
من لغة واشارة ووصف
وتشخيص وتناوب بين ضمائر
الحكى وتخييل للمستمع المخاطب
- أما في الاعمال القصصية
والروائية فهو يتواجد داخل
النص في وضع اشكالى ولا
يحدد وجوده الا من خلال
علاقته بالكاتب ، تلك العلاقة
التي تتراوح بين أن ينوب
الراوى عن الكاتب في تقديم
رؤيته للعالم أو أن يحقق
استقلاله في الوصف، التشخيص
وامتلاك معرفته الخاصة ، وأن
يتبادل الدور مع الكاتب في لعبة
الحضور / الغياب .

ويمضي الباحث متتبعا ذلك
الصوت الكامن في اعماق

الكاتب المغربي حتى يصل
الى « عمق لحظة الكتابة »
حيث ينلبس الكاتب دور الخالق
« انه يخلق الشخص ويجعلها
تتحرك في مسار سردي ينظم
آليته » أما المصائر ومحاولة
الموعى والتواجد في بيئة اجتماعية
ما ، والتأمل الصائى أو القلق
أو المهانة اليومية ، فالكاتب
من يرتب كل ذلك لكنه يوجه
هذه الامور لصالح حضور
عميق متميز لشخصية ما « .
ولكننا عندما نعامل تشخيص
النازى ، نحار في استخلاص
اجابة محددة فهل هي إذن
سقوط الكاتب على النص
القصصى .. أم انها خطوة
الراوى لدى الكاتب ؟!

* شهادات :

وبالإضافة الى خمسة قصص
يحتويها العدد الخاص ، وعشرة
دراسات لواقع القصة القصيرة
نأتى شهادتى القاص أحمد
بوزقور والناقد الميلودى
شفيوم .

ففى شهادة بوزقور يحكى
قصة الامامى - فهى « ليست
شعرا » « وليست دراما » -
ولكنها من لغة تنسج وتخيز
ومحكوم عليها بالفعل والتفاعل
والحال ؟

وفي محاولة مستعمية لشرح
أبعاد هذا الوجدع - تمضى
شهادة القاص .. « كلا ليس
رفضاً ولا ثورة ولا تلصيصا ولا
أصالة ولا ولكن في يدى
النار وهذه القصة صرا . في
النجدة ليست صيحة . المخاض
ولا حشرجة الاحتضار .. » .

ترى ما هي الكتابة إذن ..
وعن أية مادة واقعية تعبّر ؟

يجيب القاص « الكتابة
بصدق كالمس في حقل المنام »!
* ليبرالية قصصية .. أم
تحرير للإبداعية :

أما شهادة الميلودى فتتمرس
الى الاجابة عن السؤال
الابدى .. ما القصة ؟ ولكنها
الاجابة المستحيلة - « ومع
ذلك فان لدينا جميعا فكرة
أو احساسا مما تكونه
القصة » .

والسؤال هل يكفى هذا
الاحساس لكى يكتب المرء
قصة - نعم - يقول
الميلودى « اذا كان يتوفر على
حد أدنى من المهبة » !

ان المهم بالنسبة للإبداع
هو تشجيع الاختلاف وتفليته
والدفع به الى أقصى حدوده .

وينتقل الشاهد الى سؤال
آخر - عن أى شيء يكتب
الكاتب ؟ يقول هنرى ميللر
« عن شيء واحد فقط . انه
يكتب عن ذاته » .

وتظل الشهادة غارقة في
ذاتها - متلمسة الطريق الى
موضوعها ومطالبة بتلك
الليبرالية « التي لا تصلح
سوى في مجال الإبداع - بل
انها ضرورة لممارسة الإبداع
- وللقلب على السانانية
النقدية والقصية ، شريطة أن
نساعد الكاتب بال نشر
والنقدية - بعيدا عن كل
تصنيف نظري .» !

في ذكرى السنباطي .. غاب أهل الفن

مصباح قطب

وهو هنا يلمد كثيراً عن التسطيع والتشنج ويمد إلى المقامات الرقيقة والتعبير المناسب ليفسحه مشاعره الوطنية .

وفي النظرة الأخيرة فإن ظاهرة السنباطي/أم كلثوم ومعها زكريا أحمد هي ظاهرة أدبية موسيقية بارزة تحتاج إلى نريد من تسليط الضوء .

أما - د. سمعة الخولي - رئيسة أكاديمية الفنون ، فقد أنصب حديثها حول بعض المميزات الموسيقية لآلحان السنباطي ، من خلال ٩٠ لحناً متوناً له درسها الأكاديمية ، تبين منها حرصه على المقامات العربية حتى تلك التي هجرها الملحنون وبعت الروح الحيوية في تلك المقامات .

• وقد احتل مقام «الزهرام» المرتبة الأولى في استخدامات السنباطي الموسيقية « سلوا قلبى لئلا نؤفقا لهذا المقام»
• يليه مقام « الرصد » في المرتبة فقد احتل ١٥ لحناً من القائمة .

وقد كان السنباطي - غير كونه يهدأ - متلوفاً يقرأ ويسمع ويتأمل وينصت كثيراً ، لذلك جاء فيه نابضاً حياً بالحس والتعبير بعيداً عن الاقتباس والالتباس ، ولم يكن الطريق سهلاً لتتساق أعمال هذا الفنان طريقها الحريري إلى ألحان المستمع المصري لتلتفها الأملدة وكأنها نجمة الحب الفالاح التي انقذها العربي في واقعه فسمى إليها في شدو فنانيه الكبار .

ومنذ تفتت أم كلثوم برائعتها - ريعيات الخياهم كما تقول د. نعمات قصرت المسافة بين القصيدة والإنسان المادى وأكد هذا المعنى ما تلاها من قصائد شاعرت وتفتت بها الجباهر « ولد الهدى » مصر ، الإطلال ، أراك عصى الدمع ... »

• ولم يستكن السنباطي إلى هذا الحد الذي لا تانى الهيام والغرام فقط ، بل كان له في الأناشيد الوطنية باع وسبق « نشيد الجامعة ونشيد الشباب » .

في فترة الألق الأولى التي صاحبت النهضة الوطنية برزت ألحان رياض السنباطي مع شدو أم كلثوم أبداعاً في إطار حركة فنية وثقافية وحضارية ، جاءت كرد فصل للاحتلال البريطاني ولطول سنوات التخلف والتعجز .

ويوم ٧ أكتوبر الموافق الذكرى الثالثة لرحيل الموسيقار رياض السنباطي ، وأحدثه وزارة الثقافة في هذه المناسبة شهادة تقدير - متأخرة - لما أسداه للفن وللثقافة الموسيقية والفنية في مصر ، وفي إطار الاحتفال بالذكرى أيضاً . أقامت جمعية أصدقاء السنباطي حفلاً بقيادة سيد درويش بالهرم ، ألفت فيه د. نعمات فؤاد - نائبة رئيس شرف الجمعية - كلمة دارت حول مغزى الاحتفال بذكرى الفنان ، وأوضحت أن ذكرى المبدعين ليست منتهزاً لطقوس رثائية وشكلية ولكنها فرصة يجسد فيها الصدق والتعجب نفسها ويجددان حيويتهما باستلهام عطاء السابقين .

« وبعد ذلك يأتى المقام الشهير « الببائى » والذى ظن الكثيرون - ولا يزالون - أنه الأكثر مشاعاً وملازمة للذوق المصرى بقرائنه الوجدانى الزراعى الذى يشكله الاقحوش والنبت المغروس فى الارضى .

« اما استخدام السنباطى « للنهاوند » وهو المقام القريب من النغم العربى ، فقد كان استخداماً خالفاً ذا معنى مميزات متمتع بمقدرة عالية من المحافظة على استمرارية الاستخدام الجمالى والتعبيرى من خلال الموروث العربى ولفتت د. سمحة الى احتراف السنباطى من معين الفن الشعبى فى بساطة اخالة تكشفها اغنيته الشهيرتين (على بلد المحبوب ودينى « و « الليلة عيد » .

« ومن طول ما سمعنا عن اسحاق الموصلى وزرياب وغيرهما ، دون ان نرى اثرا للدرس النقدى لاعمالهم فى موسيقانا ، فان السنباطى يبقى وحده الرابطة بين عصر تولى كان الفن فيه حليف الترف والمترفين وبين عصر اتى فى فضول حركة وطنية شاملة ولكن تحت نفس الزاية تقريبا .

« واشادات د. سمحة الخولى بالايام القلائل التى قضتها السنباطى مدرسا للتأليف العربى « بالكونسرفتوار » . وطالبت الباحثين الموسيقيين ببذل جهود اوسع لتحليل مضامين الاعمال الفنية لهذا الفنان .

« اما عاشق السنباطى فرج العنترى - عضو الجمعية فقد اعتبره اساتذا بالنغم للقومية العربية ، ورائد صحوة فنية كان يراد ايامها للوطن تخديره بزائف الاغاني والافتكار لينصرف عن النهضة الى الخمول والتبعية .

« وتحليلاً لأحد المواضع المتشابهة مع الاعمال الفنية العالية يقول العنترى : كما لا نفسى كيفية تلحين « فريد » لشهد السكر فى اوبرا عطيل ، فان المرء لابد أن يشيد بالتقديم الكثرى لكلمة « سكا ١١١ رى » فى اغنية الاطلال لام كلثوم والى لحنها السنباطى .

« واذا كنا جادين فى البحث عن محاولة للخروج من المسرح الجنائى - على حد قول العنترى - الى المسرح الغنائى فان تبعد اعمال السنباطى يعد على جانب كبير من الاهمية فى هذا الصدد .

جانب فنى . . وجانب الاداء الفنى فى الاحتفال تكفلت به فرقة ام كلثوم للموسيقى العربية بقيادة حسين جنيّد ، حيث ادت مقطوعة موسيقية للفريد اعقبها اغاني لاهمى ابراهيم وتوفيق فريد واجلال التيللاوى والمجموعة ، عدا عزف منفرد على القانون لمايسة عبد الفنى « الحب كده » بمصاحبة الكونترباس والايّاق .

مجرد تساؤلات
فاذا ما نحينا جانباً الشكل

التفريرى للاحتفال فيها نكتبه فسوف نجد انفسنا بآزاء عدة ملاحظات هامة :

« فقد تخلف عن الحفل - رغم الدعوات الجانيّة والتلفزيون - الكثيرون بما فيهم اهل الاختصاص ، وهم الملحنون ودارسو الموسيقى والمطربون - ومهم احب السنباطى نفسه - بما يعكس حالة من العبث الفنى الذى شغل اهله بشكل لم يسبق له مثال ، ولعلها ردة الى عصر فنون الحانات ابان الحرين الاولى والثانية المائتين ، اما المناقشات الجسادة ومحاولة الدرس والفحص والتفوير فامر لا يرد على خريطة عصر الفئانة اطلاقاً .

« واذا كان رياض السنباطى يمثل - ضمن جيل كامل من المبدعين - مرحلة الإبداع الكلاسيكى التى تصاحب بدء الثورات البورجوازية عادة ، فان المرء يتساءل الى اين ياترى ترفع بصمات هذه المرحلة وقد انحدرت بفنها وضجيجها الى اسفل منحدر « من ام كلثوم لعنوية ، ومن طه حسين الى مصطفى محمود ومن على عبد الرازق الى الشيخ ... !! »

« الملاحظة الثالثة والاخيرة تدور حول فرقة ام كلثوم (ونظيرتها الموسيقي العربية) وقد كانت نشاطها رد فعل فنى مباشر للانسياح الهائج لاغاني

الهذر والجنس والاحتفاظ
والهوان التي ارتضتها الطفيلية
مسمعا ، فكان طبيعيا للفرقتين
أن تعيدا تقديم أعمال محمد
عثمان وسيد درويش وأبوالعلا
محمد وعلى محمود وسلامة
حجازي وعبد الوهاب وأم كلثوم
والسنباطي لمواجهة التيار
الماتى للتسطيح ... إلا أن
الامر للأسف وقف عند هذه
النقطة ولم يتعداها الى محاولة
خلق « أغنية الشعب »
الجديدة ، تلك التي تستلج
الهمم وتترى الافق والوعى وتبد
حبل الود بين تيار التقدم وبين

النمط الواعد لحلم بالذهب
والعدل آت لا محالة .
والمرء يتساءل: لماذا يحال
بين هذه الفرق وبين تكوين
كوادر موسيقية خاصة تمكف
على كلمات شعراء أمثال أحمد
نجم وكمال عمار وفؤاد حداد
والإبنودى وعبد الرحيم منصور
... بل ومحمود درويش
وسمى يوسف وصلاح
عبد الصبور وحجازى ...
وللك حلا لائشكالية التراث
والمعاصرة التي يلوكها المثقون
صباح مساء دون أدنى قدر
من المشاركة فى حلها فملا

ايجابيا ونفسا وأدبا خلافا
يستلهم اصرار الشعب على
التغل والنسلا والحرية ؟
هل من العيب أن تغنى
الموسيقى العربية عن رغيف
الخبز والصامل والطلبية
والمظاهرات والشكال التلقى
المعاطفى الواعية والمستنيرة
الى آخره ؟
ان المرء لا يحار كثيرا فى
تفسير انصراف الشباب الذى
بدا متحمسا للغاية لهذه الفرق
- عنها الى الاتداد النفسى
قتوطا وياسا فى انتظار أغنية
لم تات بعد .

قريباً

العدد
الرابع
من

كتاب الإلهام

محنة التعليم
في مصر

د. سعيد اسماعيل على